

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Lengua y Literatura Italiana



TESIS DOCTORAL

Semántica de "Ossi di Seppia" de E. Montale

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Carlos López Cortezo

Madrid, 2015

Carlos López Cortezo

TP

1982

011



* 5 3 0 9 8 5 7 4 3 X *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-055166-6

SEMANTICA DE "OSSI DI SEPPIA" DE F. MONTALE

Departamento de Lengua y Literatura Italiana
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1982



BIBLIOTECA

© Carlos López Cortezo
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-36655-1981

CARLOS LÓPEZ CORTEZO

SEMÁNTICA DE "OSSI DI SEPPIA" DE E. MONTALE

Director: Dr. D. Manuel Gil Esteve

Departamento de Lengua y Literatura Italiana
Facultad de Filología
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Año 1980

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Introducción	III
A. Mundo inorgánico	1
A. I. Física	2
A. I. 1. La luz	2
A. I. 2. El sonido	34
A. II. Geografía	62
A. II. 1. El agua	62
A. II. 2. La tierra	85
A. III. Meteorología	113
A. III. 1. Meteorología	113
B. Mundo orgánico	145
B. I. Mundo vegetal	146
B. I. 1. La flora	146
B. II. Mundo animal	168
B. II. 1. La fauna	168
B. II. 2. El hombre	180
B. II. 2. a. Individuo	180
B. II. 2. a. 1. Sensibilidad	180
B. II. 2. a. 1. a. Sentidos	180
B. II. 2. a. 1. b. Sentimientos	199
B. II. 2. a. 2. Inteligencia	245
B. II. 2. a. 2. a. La inteligencia	245
B. II. 2. a. 2. b. El espacio	266
B. II. 2. a. 2. c. El tiempo	387
B. II. 2. a. 3. Voluntad	417
B. II. 2. b. Sociedad	424
B. II. 2. b. 1. La comunicación	424
C. La existencia	439

II

	<u>Páginas</u>
Bibliografía	464
Apéndices	491
1. Concordancias	492
2. Índice analítico por campos	548
3. Índice analítico connotativo	552
4. Relaciones entre campos	570
5. Correspondencia de los títulos de los poemas con la numeración em- pleada	586

III

INTRODUCCIÓN

Sería suficiente una ojeada a los títulos que aparecen en los catálogos de las editoriales e incluso en las revistas, especializadas o no, para convencer al más escéptico del auge que, en estos últimos años, ha alcanzado la lingüística en su esfuerzo por constituirse en ciencia. El hecho de que entre estas publicaciones comiencen a destacar estudios que abordan la obra literaria utilizando los métodos que la lingüística ofrece, es sintomático de la nueva actitud de un sector de la crítica y de la inclusión, por parte de la lingüística (1), del lenguaje literario (en nuestro caso el poético) en la esfera de estudio que le es propia (2).

Como fundamento de estas actitudes encontramos la conciencia de que el fenómeno poético es, ante todo, lingüístico: "La poesía no se logra más que con un proceso de comunicación.(...) La comunicación se efectúa con la lengua, lo poético es forzosamente lingüístico. (...) El contenido que siente bullir el poeta no es todavía poesía, es un magma indiferenciado, un caos que sólo se ordenará y será comunicable mediante la lengua. Entonces, si lo poético no reside en esas vivencias del poeta, tendrá que consistir en el modo lingüístico como se comunican, es decir, en la lengua." (3). Lo que diferencia un discurso poético de uno no poético es "solo un diverso grado di organizzazione dei segnali informativi e una diversa modalità di esplicitazione dei segnali stessi." (4). Esencialmente, lo que el poeta hace es disponer el léxico (que no es poético a priori) de tal modo que resulta enriquecido conceptualmente: dota a éste de una intensidad semántica que en el lenguaje normal no posee.

Si el lenguaje es algo esencial en poesía (ya que sin él ésta no existiría), consecuentemente no podemos prescindir de un método de análisis lingüístico a la hora de abordar su estudio. Desde cualquier ángulo que se estudie, la lengua estará siempre presente como elemento básico. Mediante

IV

ésta, la poesía se hace historia (5) y el crítico descubre esa historicidad que, de algún modo, condiciona al poeta y a su obra. Así, el texto se nos presenta en su verdadera dimensión: no como algo aislado, sino como algo que puede y debe ser estudiado desde múltiples puntos de vista, pero siempre sin que se llegue a olvidar que lo que el autor dice está allí, palpitando, y que es, precisamente, en cuanto que el poeta le ha dado una vida o un modo de ser lingüístico.

Quizá sea este el momento de reafirmar que ninguno de estos puntos de vista o de mira debe ser excluyente, sino complementario: sobre una obra literaria inciden múltiples factores extralingüísticos (6) que nos llevarían a ampliar el concepto de cotexto al de contexto cultural, social, psicológico, etc. y a considerar su estudio como una tarea en la que deberían colaborar diversas disciplinas como la historia, la sociología, la psicología, la lingüística y la que, tradicionalmente, se ha venido llamando crítica literaria (7).

La decisión de emprender el análisis de Ossi di seppia, a pesar de la extensa bibliografía existente, se debe fundamentalmente a la falta de un estudio global desde un punto de vista lingüístico. En este sentido nos parece significativo lo que afirma Barbuto: "Non v'ha dubbio che le prime difficoltà, con cui il lettore della poesia montaliana si deve misurare, discendono dall'uso particolare che Montale fa del lessico. La mancanza di un commento (mancanza che investe l'intero corpus della poesia italiana contemporanea) determina, nel caso di Montale, la necessità di acquistare, almeno ad un primo livello interpretativo, il lessico poetico. È sì che un commento puntuale della poesia montaliana ... appare ormai, più che maturo, urgente, come osserva Mengaldo." (8). La publicación de investigaciones sobre temas-clave del libro (9), no nos ha hecho desistir del empeño inicial. Somos conscientes, y lo fuimos desde el principio, de que parte de los resultados de nuestro trabajo son sólo una confirmación de lo que otros (a veces de una manera intuitiva, otras científica y objetiva)

han descubierto y afirmado ya. Lo que nos ha impulsado a culminar el estudio es la evidencia de que nadie ha abordado el análisis de la totalidad del libro, es decir, de la obra considerada como algo global y no como una suma de poemas (10). A esto habría que añadir el enfoque que hemos dado a nuestra investigación, los campos semánticos como punto de partida; terreno que, salvo las excepciones que acabamos de señalar, permanece aún virgen en el área de la crítica montaliana.

En el debate teórico previo al inicio del trabajo, nos planteamos si debíamos considerar Ossi di seppia como un corpus cerrado o como perteneciente a uno más amplio que abarcara la totalidad de la obra poética de Montale. Optamos por limitar el análisis a Ossi di seppia, ya que al ser la primera obra del poeta podíamos considerar su semántica como innóvil, esto es, no como fruto de una evolución significativa. El proceso hacia obras posteriores no era desde un punto de vista científico ni metodológico, intrínsecamente necesario, aunque, sin duda, hubiese cubierto un vacío importante en la bibliografía sobre el tema. Por otra parte, el método de investigación, dada su aplicación de carácter detallista y pormenorizada, exigía un corpus limitado, no excesivamente extenso, ya que lo que se pretendía era abarcar la totalidad de su léxico y su reorganización en campos semánticos, como etapa preparatoria del material que, posteriormente, íbamos a analizar.

.

El año de publicación de la primera edición de Ossi di seppia, 1925, nos sirve de indicio sobre la tendencia de la crítica que se ocupa de la obra. En efecto, en Italia, durante la primera mitad del siglo, esto es, antes de la segunda guerra mundial, la corriente crítica que prevalece es la influida por Croce, fundamentalmente preocupada "por deslindar la poesía de la no poesía" o por "concentrar psicológicamente en una frase (...) la peculiaridad del sentimiento del poeta" y que utiliza "un vago lenguaje impresionista -tono, tonalidad, motivo ... - tomado de la música o de la pintura

VI

para traducir el sentimiento del artista." (11).

Una gran parte de los críticos que se refieren a Ossi di seppia participa de esta teoría plasmada en recensiones y no en estudios sistemáticos o de carácter más objetivo. Sin ninguna pretensión de descalificar a estos críticos, algunas de cuyas intuiciones consideramos admirables, sin embargo, estos trabajos pueden situarse fuera del área de nuestra investigación. En este sentido nos limitamos tan sólo a trazar unos rasgos mínimos del contenido de esta crítica, rasgos, no obstante, representativos de lo que podemos llamar una crítica idealista (aunque debemos advertir que de este panorama deberían excluirse, en muchos aspectos, a estudiosos como Contini o Macrí). Así, los tres primeros comentaristas de la obra: Linati habla de "propensione gnomica" (12); Cecchi, de una conciencia crítica, cuya naturaleza aparece "corrosa di molti veleni" y, sin embargo, capaz de dar "l'illusione del canto" (13); Prezzolini subraya el carácter emblemático (14). Dentro de este grupo, destacamos a Solmi, que relaciona la "materia verbale" que el poeta tenía a su disposición, con el trabajo de formación y selección crítica, con el sentido de intimidad, desolación y tristeza, subrayando el hecho de que, Montale, aun coincidiendo con la poesía ligur por su paisajismo, la supera mediante la reflexión (15).

N. Sapegno critica la excesiva técnica de los Ossi, destacando, en cambio, el "ansia di musicale libertà" de Mediterraneo (15bis). Gargiulo, en su introducción a la segunda edición de la obra (16), caracteriza su poesía con una definición que después sería tenida en cuenta por la crítica posterior. Habla de una "corrosione critica dell'esistenza", resaltando el carácter "petroso" del libro y la intensidad del tema del mar, haciendo hincapié en la serie Mediterraneo, actitud que, como veremos, será criticada, más tarde, por Contini.

Consiglio destaca el tono misterioso del libro que tiende a disiparse, evidenciando el clasicismo de sus elementos constitutivos que a la postre resultan fragmentos de un poema cosmogónico. Habla de una filosofía

VII

en la que la vida se presenta como relicario y de la que el sueño es excluido, como en Leopardi (17).

Coincidiendo con la tercera edición del libro (1931) se publican las críticas de De Robertis y de Vittorini. El primero considera la decisión como signo distintivo de Montale y le atribuye un temperamento esencialmente crítico. Destaca temas como el de la vida como continuo estremecimiento, el de la no voluntad, la indiferencia, la inmovilidad (18). Vittorini ve en la obra una tendencia hacia el himno y otra, superada por la primera, hacia la elegía (19).

G. Contini, en su primer comentario a Ossi di seppia (20), discrepa de la excesiva importancia que los críticos anteriores habían dado al tema de una vida y una naturaleza "petrose" y la supervaloración dada a la serie Mediterraneo por Gargiulo que, para él, es "documentariamente la più interessante, non la più feconda di risultati poetici.". Llama la atención sobre el "delirio di nominare" de Montale, como afirmación del ansia de posesión de las cosas.

Pancrazi define a Montale como "poeta autocrítico". Establece una diferencia entre éste y los poetas crepusculares; aunque encontramos huellas de éstos en su poesía, Montale mantiene una actitud diversa: mientras éstos se complacen en su no tener nada que decir y se autocontemplan, nuestro poeta inventa imágenes cósmicas bajo las cuales se oculta un drama personal. Para Pancrazi, partícipe de una cultura idealista, el canto libera al poeta de la desdicha. Distingue entre un Montale "paesístico" y otro moral y metafísico (21).

O. Macrì, más atento a la técnica, advierte que a una naturaleza violenta e inhumana, debe corresponder un tipo de relación violenta e imperativa. De aquí, el uso frecuente del imperativo, el cual se propone como analogía natural y rige la red definidora de los sustantivos, pero también "la composizione vocalica, il sistema di rime, le riprese di gruppi consonantici, le riprese di eco" (22).

VIII

Después de 1945, especialmente en las décadas de los 50 y 60, la crítica italiana presta "una atención mayor a la complejidad histórica y humana en torno a la obra de arte" (23) manifestando una creciente preocupación técnica y científica.

En 1946 se publica una traducción al francés de poemas de Montale, con introducción de G. Contini (24), en la que éste insistía en que su poesía nace de un proceso de auténtica saturación cultural y en que el problema capital del poeta no es formal, sino el de una orientación unitaria de su materia psicológica. Afirma la presencia en los Ossi de un procedimiento "gnómico", con una tendencia al epigrama. Pero Contini, en esta introducción, nos habla ya de léxico al referirse al segundo libro del poeta, Le occasioni: "... la hantisse lexicale qui fait reparaître thématiquement les mots décisifs, la fréquence obsédante de substantifs tels que "segno", "indizi", voire "ricordo" ou "memoria", de verbes tels que "tornare" ou "ritornare", "ritrovare", "riportare" et naturellement "ricordare", d'adverbes tels que "già" ou "tardi" ..." (24bis).

Antonielli resalta los temas de Ossi di seppia, que pueden ser sintetizados en la necesidad de liberación de una realidad corrupta, en la doble oposición mar/inocencia y tierra/madurez, en la inevitable permanencia en tierra, en el rechazo de la evasión y en la "superstizione del salvamento" (25).

En 1955 se publica el ensayo de E. Sanguineti, en el que se evidencia la existencia, en el siglo XX, de una "linea crepuscolare" que se extiende desde Gozzano a Montale. La poesía de este último surge del choque producido por el encuentro entre una materia psicológicamente pobre y una subtancia verbal rica (26).

En la década de los 60, Italia comienza a participar en el proceso de reflexión de la crítica europea (y no europea), abriéndose a la lingüística, a la semiología y a otras disciplinas como la teoría de la comunicación

IX

y el psicoanálisis. En lo que respecta a la semántica, hemos de decir que aunque los grandes lingüistas italianos habían tocado el argumento, sin embargo, es Tullio De Mauro el que con su Introduzione alla Semantica (27), plantea el tema por primera vez de una manera profunda y sistemática, desde una perspectiva filosófico-lingüística, saliendo al paso de las teorías de Croce, Wittgenstein y Saussure. De este modo, provoca una corriente predominantemente informativa y de presentación, en Italia, del panorama de la semántica extranjera. Participan de esta corriente Rosiello (28) y Simone (29), con trabajos de carácter metateórico.

Desde un punto de vista estrictamente teórico y básicamente saussuriano, las obras de De Mauro (30) siguen a Prieto, insistiendo en una concepción del significado como clase de sentidos y en la creatividad e indeterminación del sistema semántico. No menos importantes son también las teorías de Umberto Eco sobre el significado como hecho cultural (31) y el trabajo de Alinei (32), que intenta descomponer el significado de las palabras en rasgos elementales utilizando una computadora, llegando a abarcar la totalidad del léxico de la lengua italiana.

Por otro lado, la semántica componencial es abordada por estudiosos como Renzi (33), Cinque (34), Stati (35) y el grupo romano del Instituto de Psicología del C. N. R., encabezado por Parisi (36) y Antinucci (37).

Desde un punto de vista diacrónico, se siguen dos caminos: uno que aplica la teoría de los campos semánticos a la diacronía (38) y otro que estudia el significado en el área de las investigaciones etimológicas (39).

Especialmente activos se muestran los estudiosos que se dedican a una semántica generativa. Esta tendencia tiene su comienzo a partir de 1970 (40). En cambio, los lingüistas italianos han prestado poca atención a las relaciones entre lógica y semántica (41). Más atento a la aplicación de la lingüística, Renzi (42), basándose en la semántica americana (Bendrix y Fillmore), analiza no sólo el significado de palabras aisladas, sino el de sectores del léxico (43). En lo que se refiere a los campos semánticos, los lingüistas italianos han trabajado en el área de las lenguas clásicas (44) y en

X

el de las lenguas extranjeras (45), pero debemos resaltar, dentro del ámbito de los estudios sobre el italiano (46), el análisis semántico de las preposiciones (47).

Por último y para terminar este breve panorama, son importantes los trabajos que, desde diversas perspectivas y siguiendo distintos métodos, se enfrentan al estudio de la metáfora desde un punto de vista teórico (48).

Todo este auge de la lingüística, al que hay que añadir la creciente influencia del formalismo ruso, incide cada vez más en la crítica italiana y, como dice J. Arce, a Montale se le presta una atención especial (49). No puede olvidarse que uno de los primeros intentos italianos de crítica estructuralista fue el ensayo de D'Arco Silvio Avalle sobre Gli orecchini del poeta genovés (50), en el que, como afirma Maria Corti, se intenta la construcción de un sistema montaliano de connotación (palabras-clave, metáforas - más frecuentes, etc.), a fin de resaltar la relación entre los elementos connotativos del texto examinado (51). Avalle relaciona éste con el resto de la obra montaliana considerada como un conjunto, estableciendo su funcionamiento con objeto de volver al texto del que parte. Como ejemplo de análisis realizado sobre un solo poema, el mismo Avalle nos ofrece una muestra en 1968 (52), estudiando, en A Liuba che parte, los contactos entre el nivel formal (paralelismos y redundancia) y el métrico-rítmico.

En 1963, Rosiello publica La funzione linguistica del messaggio poetico (53), en que reconoce que la función del lenguaje poético se encuentra en el interior de la estructura lingüística. Ese mismo año aparecen también sus artículos Le sinestesie nell'opera poetica di Montale (54) y Consistenza e distribuzione statistica del lessico poetico di Montale (55). En el primero se constata una progresiva disminución del número de sinestesias, lo que, para el investigador, demuestra que Montale "è ai limiti dell'esaurimento dell'esperienza simbolista" debido a que, al reintegrarse la palabra en la función semántico-comunicativa "il potere evocatore extralinguistico dell'immagine poetica viene ridimensionato e ricondotto, senza

XI

eccessive forzature, alle possibilità sistematiche della struttura significativa comune". En el segundo artículo, mediante el cálculo del léxico total y de las frecuencias verbales, demuestra el carácter comunicativo del lenguaje poético montaliano, aislando las palabras-clave y evidenciando una alta tensión lingüística.

En 1966, Mengaldo participa en la publicación de Ricerche sulla lingua poetica contemporanea (56) con un ensayo titulado Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano, en el que estudia las relaciones lingüísticas entre D'Annunzio y Montale. Realiza un análisis funcional del léxico, transformando en "coefficiente di letterarietà" la colocación de un término en un determinado contexto temático y estructural. Distingue, en la poesía montaliana, dos planos lingüísticos: uno "letterario-poetico-prezioso" y otro "quotidiano-prosaistico-tecnico".

Entre 1970 y 1972, Valentini publica tres estudios sobre Montale: uno de ellos versa sobre Ossi di seppia (57). En él, como el propio autor afirma en la introducción, intenta hacer una "lettura scolastica (...) più precisa che suggestiva" de los poemas. El crítico va descifrando poema por poema sin utilizar un método de análisis y recogiendo críticamente lo ya dicho, en cada caso, por los especialistas. Valentini reivindica la necesidad de estudiar la deuda contraída por el poeta genovés respecto a la obra de Valéry.

En Semantica dei poeti (58), estudia el tema del muro, analizando la palabra semánticamente y evidenciando las fases por las que el poeta pasa, desde su condición de prisionero en el cosmos (Ossi di seppia) hasta su apertura a la vida (Le occasioni) y su tendencia al ultracielo (La bufera e altro).

En Le ragioni espressive (59), dedica tres capítulos a Montale (60), de los cuales nos parece especialmente importante el titulado Saggio di semantica montaliana: il volo, en el que el crítico señala la evolución del tema, desde Ossi di seppia en que se nos muestra como la vocación frustrada del poeta, hasta La bufera e altro en que está relacionado con la mujer, con-

XII

figurándose en mujer-ave y más adelante en mujer-ángel. Califica esta actitud de Montale como casi "stilnovistica".

Dentro de la última producción crítica, debe destacarse el trabajo de E. Graziosi, Le figure del tempo negli Ossi di seppia, sobre cuyo planteamiento nos remitimos a lo que decimos en otra parte de esta Introducción (61).

Una amplia monografía sobre Montale es publicada por M. Forti en 1973 (62), en la que estudia, libro por libro, la obra del poeta hasta Diario del '71, incluyendo una bibliografía de la crítica montaliana, de las obras del poeta, de sus traducciones y de las traducciones de sus obras. Forti hace una lectura temática y estructural, tanto de la poesía del poeta como de su prosa. Resulta especialmente substancioso su aparato de notas.

Dentro del campo del estudio del léxico, además de los trabajos ya citados de Rosiello (63), resulta útil, aunque modesto, el libro de Barbuto (64), un pequeño diccionario del léxico poético montaliano, que no abarca su totalidad, sino que, por el contrario, se limita a una selección, con todo lo que de arbitrario pueda tener ésta.

En 1978 se publica el estudio de Maggi Rombi (65), sin duda el más cercano a nuestro planteamiento, ya que está basado en un ordenamiento del corpus previo a la etapa de interpretación semántica o de análisis. Rombi, en su introducción, nos habla de "un paziente lavoro di ricostruzione delle connotazioni che via via ogni termine (oppure ogni unità di significato) ha assunto, sulla base dell'analisi delle concordanze." (66) y aunque se remonta al trabajo de Avalle (67), distingue el suyo del de éste, por su intención de abarcar la totalidad de la obra montaliana, esto es, partiendo de una serie de temas de alta ocurrencia, hallar la clave de la lectura de su poesía, su código poético. Sin duda Rombi analiza una serie de temas-clave, algunos de ellos ya estudiados (68), pero dejándose llevar por el carácter de clave de estos temas, olvida otros tan importantes como los que aborda. En realidad, estudia los conceptos que ya han sido más o menos tenidos en cuenta por la crítica reciente y no reciente que, en general, peca de la -

XIII

misma incapacidad de salirse de una serie de temas, volviendo sobre ellos y dejando sin estudiar otros que nos parecen fundamentales en la obra del poeta.

Novedad importante dentro de la bibliografía montaliana es la inclusión de los contextos tratados, ordenados por campos y el que, por primera vez, se haga un estudio sintáctico de la obra poética de Montale, incluyendo un "spoglio" de los grupos nominales, de las oraciones interrogativas, exclamativas y condicionales, abriendo, de este modo, un camino al análisis del nivel sintáctico en el lenguaje poético, hasta ahora limitado al nivel léxico y semántico.

.

La obra literaria puede ser considerada como una estructura en sí o como una estructura dentro de otras estructuras (69). Nosotros, imponiéndonos una limitación, hemos considerado el texto, metodológicamente, como un todo cerrado (70), aun teniendo en cuenta que si es cierto que el mensaje poético es, en cierto modo, un mensaje fuera de situación (71), no lo es menos que posee una historicidad, es decir, que nunca es neutral respecto a la historia, "ma si inserisce fatalmente nella rete dialettica della sovrastruttura culturale esistente, come elemento ideologico attivo" (72). Esta historicidad tiene dos vertientes: una, que podíamos denominar sincrónica, que se refiere al tiempo y al espacio en que la obra surge y, otra, diacrónica, que consistiría en las variaciones que, en el transcurso del tiempo, sufre la obra debido a "las apreciaciones connotativas que le prestan las colectividades culturales de los consumidores" (73). Sin embargo, estas observaciones no deben llevarnos a un escepticismo respecto a la posibilidad de un análisis científico ya que, aunque el número de lecturas posibles puede ser infinito "estas variaciones dependen únicamente de la actuación lingüística de los lectores, sin que por ello se destruya o se desestructure el texto" (74). En este sentido Greimas se plantea la cuestión de las relaciones

XIV

de profundidad entre las diversas lecturas posibles (75).

La existencia de temas-clave en la obra exige no su aislamiento, sino el estudiarlos en relación con todos los demás temas del libro. Estamos de acuerdo con E. Graziosi: "ogni parola non costituisce una monade chiusa e impenetrabile, perché acquista o perde parte del suo significato potenziale dalla relazione con tutti gli altri elementi del contesto (...) La parola-tema (scelta stilistica) non riesce a coprire tutto l'ambito di un tema (scelta tematica), quale potrebbe essere il tempo nella poesia montaliana, poiché quest'ultimo si viene a formare dalla convergenza di parole, di immagini, di analogie, di procedimenti sintattici cui è difficile applicare un metodo puramente statistico (...) Naturalmente il tema del tempo, come l'abbiamo formulato, non può essere isolato da tutto il tessuto compositivo dell'opera montaliana." (76).

Tanto en lo que se refiere a la palabra como en lo que respecta al campo o dominio semántico de que ésta forma parte (denotativa o connotativamente) el concepto de contexto se nos plantea como esencial, si bien hay que tener en cuenta la observación que J. A. Martínez, siguiendo a Ferrater Mora, hace acerca de la teoría contextual: "aunque es cierto que las palabras tienen un significado dado porque se han utilizado en determinados contextos, lo es también el hecho de que ese significado determina los contextos y situaciones en que puede, actualmente y en el futuro, utilizarse." (77).

Coseriu, dentro de su teoría del entorno (78), define el contexto como "toda realidad que rodea un signo, un acto verbal o un discurso, como presencia física, como saber de los interlocutores y como actividad", llegando a distinguir tres tipos de contexto: el idiomático, el verbal y el extraverbal. El primero es la lengua misma, como fondo del hablar, que ofrece al hablante (en nuestro caso al autor) todas sus posibilidades en el momento de la selección. El segundo "es el discurso mismo en cuanto entorno de cada una de sus partes (...) El contexto verbal puede ser inme-

diato -constituido por los signos que se hallan inmediatamente antes o después del signo considerado- o mediato, hasta llegar a abarcar todo el discurso y, en tal caso, puede llamarse contexto temático". Asimismo, señala también que el contexto verbal puede ser negativo o positivo, esto es, que considera contexto no sólo aquello que se dice, sino incluso lo que se deja de decir. El tercero, el extraverbal, está constituido por todas las circunstancias no lingüísticas que rodean el discurso y, en cierto modo, pueden condicionarlo. Aquí podríamos distinguir, a su vez, un contexto inmediato o situación en que el discurso se produce, y un contexto mediato que llega a abarcar todo el entorno histórico, socio-cultural, etc.

Nosotros, en este trabajo, hemos tenido en cuenta el contexto verbal, acudiendo al extraverbal, en algunas ocasiones, para confirmar los resultados del análisis. Esto, sin embargo, no presupone un principio teórico, sino unos límites previos que nos hemos impuesto. La experiencia nos ha ido demostrando la importancia del contexto extraverbal y la necesidad de incorporarlo a este tipo de trabajos, dada la indudable conexión existente entre éste y el verbal (caso de Ilimoni y su alusión a la poesía grandilocuente, o la utilización, por parte del poeta, de elementos simbólicos difícilmente interpretables si no se acude al ámbito y a la tradición cultural en que la obra surge).

La extensión del contexto verbal, como puede verse a lo largo de estas páginas, varía. En algunos casos ha sido suficiente el contexto inmediato; en otras, hemos tenido que ampliarlo a la totalidad de un poema, bien por la complejidad del texto, bien porque, en ocasiones, el signo considerado resulta ser el tema central del poema.

Hemos tenido en cuenta la totalidad de los contextos de un signo, observando cómo éste, generalmente, atrae a otros, repitiéndose esta relación en la mayoría de los contextos en que aparece. Este fenómeno confirma la opinión de Fónagy: "Non solamente sul piano fonetico si esercita il vincolo della ripetizione. In poesia, parole, gruppi, frasi intere o strofe

possono trovarsi ripetuti, con o senza variazioni." (79).

.

Los presupuestos teóricos de nuestro estudio son (valga la expresión) mínimos, aunque esenciales. Mínimos porque, como dice Pagnini "el método no debe existir antes sino dentro de la lectura (aunque los instrumentos estén fuera), (...) por esto cada obra exige, entre los muchos conocidos, el que le sea más apropiado." (80). Esenciales, porque sin estos mínimos presupuestos el trabajo no hubiera podido realizarse.

Debemos citar, en primer lugar, el de la organización, en el corpus, del léxico en sistema en que cada palabra ocupa un espacio de significación en función de los espacios que cubren las otras palabras del sistema: "Le lexique n'est pas un simple agglomérat d'une quantité de mots isolés, c'est un système où toutes les unités sont coordonnées les unes aux autres (...) Les rapports multiples et complexes, que nous avons constatés entre les unités lexicales, confirment, dans l'étroit domaine qui était le notre, cette notion de système organisé." (81).

Este sistema implica la existencia de relaciones entre los elementos que lo componen: "De un lado, en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez (...) Estas combinaciones que se apoyan en la extensión se pueden llamar sintagmas (...) Colocado en un sintagma, un término sólo adquiere su valor porque se opone al que le precede o al que le sigue o a ambos.

Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas (...) Ya se ve que estas coordinaciones son de muy distinta especie que las primeras. Ya no se basan en la extensión; su sede está en el cerebro y forman parte de ese tesoro in-

XVII

terior que constituye la lengua de cada individuo. Las llamaremos relaciones asociativas." (82).

El sistema puede ser descrito mediante el estudio de las dos clases de relaciones que se establecen entre sus elementos: una relación sintagmática (*in praesentia*) y una asociativa o paradigmática (*in absentia*). Estas dos clases de relaciones son fruto no sólo de una motivación lingüística, sino también ideológica (83). La ideología actúa sobre el léxico y condiciona determinadas elecciones entre la infinidad de relaciones posibles. El principal objetivo de nuestro estudio es precisamente el análisis de estas relaciones:

"Ce ne sont pas les éléments mais les relations entre eux qui sont analysées et qui permettent ce saut qualitatif qu'est le passage d'une analyse en surface à une analyse en profondeur, d'une description de faits à une interprétation scientifique. La phonologie, de nouveau, sert de modèle: on analyse non pas les termes mais leur relations." (84).

Aunque, como veremos, la base de nuestro trabajo ha sido la ordenación del léxico del corpus en campos semánticos, consideramos superfluo, dada la importante bibliografía comúnmente manejada (85), hacer aquí una historia de esta teoría o una descripción de las diversas tendencias relativas al tema. Baste aquí señalar que, si bien es cierto que el léxico de una lengua está formado por grandes conjuntos, sin embargo, éste no es un mosaico (como se deduce de la teoría de Trier (86)), sino una inmensa estructura de parentescos semánticos en que cada miembro cumple diversas funciones sin perder su identidad. Como dice Alinei (87) lo contrario sería como intentar clasificar la población de un país basándose en la categoría de parentesco: por un lado los padres, por otro los hijos, los abuelos, etc. Lo cierto es que un hombre puede ser, al mismo tiempo, padre, hijo, abuelo y nieto; y más aún, hermano, marido, primo, tío, suegro, yerno, etc. sin dejar de ser una única persona. Es indudable, a pesar de que existe una tendencia en este sentido, que no se puede atribuir (excepto en determinados casos) a todas las unidades léxicas, un lugar único y fijo y que, por consi-

XVIII

guiente, no se puede hablar de una estructura del léxico cuadriculada, sin intersecciones y cruces.

Consideramos el léxico como el conjunto de los conocimientos del hombre. Pero estos conocimientos no son unidades independientes unas de otras, sino que están organizadas en estructuras jerárquicas, cuyos rasgos más dominantes coinciden con los principios dominantes de cada período histórico, de cada etapa del desarrollo de la ciencia y de la sociedad y, por lo tanto, están sometidos a cambio, es decir, están determinados por el desarrollo histórico. El léxico representa el nivel alcanzado por una comunidad lingüística en su esfuerzo por organizarse conceptualmente en un determinado momento de su historia. Así pues, podemos afirmar que estos rasgos dominantes son, en cierto modo, categorías históricas y, en cuanto sometidas al progreso, relativas (88).

.

Dado que el objetivo de nuestro trabajo no es el significado denotativo, sino la connotación, el uso del diccionario ha constituido tan sólo un punto de partida. Como afirman Ducrot y Todorov "el confinamiento de la semántica en el diccionario permite pensar que la descripción semántica se reduce esencialmente a caracterizar una tras otra las unidades significativas utilizadas por la lengua. Ahora bien, una de las enseñanzas de Saussure menos discutidas consiste en que el estudio más fructífero es el de las relaciones entre elementos." (89). Aun teniendo en cuenta esto, debemos considerar la experiencia y las opiniones de otros lingüistas al respecto (90). Aunque todos parecen coincidir en el carácter imperfecto y rudimentario del análisis del contenido efectuado a partir de las definiciones del diccionario (91), sin embargo, también reconocen que éstas son un punto de partida importante y que, por ahora, son el único instrumento que tenemos a nuestra disposición.

XIX

Estimamos unidades léxicas emparentadas, esto es, que forman un conjunto coherente, a aquellas que poseen al menos un rasgo dominante en común (y en este sentido empleamos el término campos semánticos) (92).

Los rasgos de cada palabra se han obtenido de las definiciones de los diccionarios más usuales de la lengua italiana (93). Estamos plenamente de acuerdo con Alinei cuando afirma que incluso el diccionario más modesto tiene que explicitar, por ejemplo, los dos aspectos fundamentales de "relinchar":

- 1) se trata de sonido
- 2) es característico del caballo.

Si generalizamos esta observación, podemos aceptar como hipótesis que las definiciones de un diccionario se aproximan, a un nivel primario, a una definición formal en rasgos. Las palabras que componen cada definición cumplirían esta función (94).

Los rasgos dominantes que constituyen la estructura del léxico, coinciden con el conjunto de las ciencias, las técnicas y de las ideologías cuyos principios fundamentales o generales dominan, de un modo entrecruzado, a todos los otros, siendo a su vez dominados en otras relaciones jerárquicas (95).

Cualquier definición de una unidad léxica depende de todo un entero sistema conceptual, cuyas otras unidades están implícitas en cada miembro del sistema. Es importante distinguir entre taxonomía y nomenclatura, entre las unidades conceptuales y las léxicas. Los rasgos distintivos son conceptos (96). A cada concepto no corresponde necesariamente una unidad léxica, mientras que, por el contrario, a cada unidad léxica corresponde una unidad o un conjunto conceptual. Las unidades léxicas son, por así decir, abreviaciones de conceptos o de sistemas conceptuales que, a su vez, entran en la formación de nuevos conceptos, en un proceso dialéctico sin fin (97). Ésta es una de las características del léxico y no un defecto imputable a los diccionarios: cada palabra que forma parte de la definición de

XX

una unidad léxica tiene que figurar, a su vez, como unidad léxica.

A nosotros, dado el carácter de nuestro estudio, no nos interesa identificar los rasgos dominantes con las ciencias y las técnicas, sino con el contenido o el objeto de éstas. Los rasgos dominantes coincidirán con aquella parcela de la realidad que el poeta recrea, prescindiendo del valor connotativo que éste le da. Así, no hablamos de acústica, sino de sonido; no de zoología, sino de fauna, etc.

.

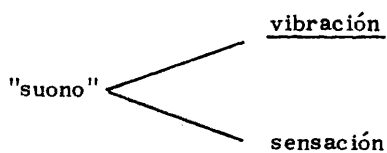
La primera etapa del trabajo ha consistido en la identificación de los rasgos dominantes y en la ordenación del léxico conforme a éstos. Para ello, ha sido necesario el fichaje de todas las palabras de la obra y su posterior reorganización según los rasgos que las definiciones del diccionario nos iban dando. El resultado ha sido el aislamiento de los siguientes campos (98): luz, sonido, agua, tierra, minerales, meteorología, flora, fauna, anatomía, vestido, vivienda, sensibilidad, sentimientos, inteligencia, comunicación, voluntad, conducta, acción, espacio, forma, movimiento, colocación, tiempo, instituciones y existencia.

Estos conceptos (que coinciden con los títulos de los capítulos del trabajo) se dejan, a su vez, clasificar si introducimos rasgos binarios del tipo orgánico ↔ inorgánico, vegetal ↔ animal, irracional ↔ racional (99), pudiéndose, de este modo, llegar a una ordenación conceptual de la totalidad del léxico de la obra:

inorgánico	luz	
	sonido	
	agua	
	tierra	
	meteorología	
orgánico	vegetal	— flora
	animal	irracional — fauna
		racional — (hombre)

A. Mundo inorgánico	A. I. Física	A. I. 1. La luz A. I. 2. El sonido			
	A. II. Geografía	A. II. 1. El agua A. II. 2. La tierra			
	A. III. Meteorología	A. III. 1. Meteorología			
	B. I. Mundo vegetal	B. I. 1. La flora B. II. 1. La fauna			
B. Mundo orgánico	B. II. Mundo animal		B. II. 2. a. 1. Sensibilidad	B. II. 2. a. 2. a. La inteligencia	XXI
				B. II. 2. a. 2. b. El espacio	
				B. II. 2. a. 2. c. El tiempo	
		B. II. 2. El hombre	B. II. 2. a. 3. Voluntad		
C. La existencia					
			B. II. 2. b. 1. Sociedad	B. II. 2. b. 1. La comunicación	

Esta ordenación conceptual, efectuada a partir de la estructuración del léxico por sus rasgos dominantes, no deja de plantear problemas si no tenemos en cuenta la naturaleza entrecruzada de la estructura. En efecto, campos como el del sonido pueden situarse tanto en el apartado mundo inorgánico, como en el de mundo orgánico, en el campo de la sensibilidad, si consideramos que "suono" es definido como sensación o como vibración (100). Es decir, podemos considerar como rasgo dominante de "suono", tanto la sensación como la vibración (101):



En este caso y a un nivel práctico, hemos resuelto el problema incluyendo el sonido en el mundo inorgánico, en cuanto vibración y la audición en el mundo orgánico (sensibilidad). Pensamos que la arbitrariedad que pudiera resultar de esta clasificación, queda anulada, en parte, al relacionar ambos campos a la hora del análisis.

Si observamos los rasgos dominantes obtenidos, vemos cómo algunos pueden ser incluidos en otros. Así, sentimiento es absorbido por el concepto más amplio sensibilidad, desglosándose éste en dos apartados: sentidos y sentimientos, siendo, a su vez, estos conceptos susceptibles de hacerlo en otros (102):

XXIII

sensibilidad

sentidos

sabor

dulce
agrio
amargo

olor

tacto

dureza
blandura
lisura
aspereza

audición

visión

sentimientos

cansancio

tranquilidad ↔ turbación

sorpresa

tedio

recuerdo

esperanza ↔ desesperación

temor

dolor ↔ alegría

amistad ↔ enemistad

XXIV

Debemos advertir que somos conscientes de que la ordenación que hemos efectuado puede ser discutible. La finalidad que hemos perseguido es esencialmente práctica, no teórica. Como dice Baldinger "el sistema de conceptos no ha de ser tomado como camisa de fuerza, sino como medio de ayuda que ha de ser modificado según las exigencias de cada caso. Entendido así, proporciona indudablemente valiosos servicios" (103).

La ordenación del léxico por campos semánticos nos ha planteado problemas semejantes a los que acabamos de ver. Palabras como "abbaia-re" pueden pertenecer tanto al campo semántico de la fauna como al del sonido. Este fenómeno confirma, una vez más, la naturaleza entrecruzada de los conjuntos léxicos y, sin duda, es la causa de que en nuestro trabajo, estructurado por campos, continuamente tengamos que remitir al lector de un campo a otro. Veamos cómo hemos procedido a aislar y organizar un campo, en este caso, el del sonido.

En primer lugar, hemos separado aquellas palabras que poseían el rasgo dominante sonido: "rombo", "cigolare", "stridere", "fischio", "gazzarra", "sussurro", "rumore", "fruscio", "schiocco", etc. (104). Todas estas palabras se oponen a otras (como "casa", "mare", ...) por el rasgo sonido, que hemos obtenido de las definiciones del diccionario (105):

- "rombo": "rumore cupo e forte, per lo più di breve durata".
- "cigolare": "mandare un suono stridente".
- "stridere": "mandare gridi o suoni acuti e aspri".
- "fischio": "suono acuto..."
- "gazzarra": "chiasso; baccano ..."
- "chiasso": "rumore forte e prolungato"
- "sussurro": "rumore lieve e indistinto"
- "rumore": "qualsiasi perturbazione sonora sgradevole all'orecchio prodotta da un susseguirsi irregolare di vibrazioni in cui

manca un preciso carattere di periodicità."

"fruscio": "rumore prodotto da vesti che si muovono, da animali che strisciano, da foglie che si agitano al vento."

"schiocco": "rumore secco, simile a un piccolo e rapido scoppio".

Como vemos, en algunos casos aparece como rasgo "rumore" y en otros "chiasso", que en todo caso incluyen, a su vez, en su definición, el rasgo sonido, rasgo dominante de toda la serie.

Ahora bien, en el interior del campo, estas palabras se oponen o se identifican por otros rasgos distintivos. Este es el caso de "cigolare", "stridere" y "fischio" que poseen en común el rasgo agudo:

"cigolare": "mandare un suono stridente"

"stridere": "mandare gridi o suoni acuti"

"fischio": "suono acuto"

Por otro lado, hay otra serie de palabras que, además del rasgo sonido (implícito) poseen en común el de "rumore":

"gazzarra": "chiasso..."

"chiasso": "rumore forte"

"sussurro": "rumore lieve..."

"rombo": "rumore cupo e forte..."

"fruscio": "rumore prodotto da vesti che si muovono..."

"schiocco": "rumore secco..."

"Rumore" es un sonido que, a su vez, posee los rasgos de irregular, no periódico y desagradable:

"rumore" = sonido + irregular + no periodicidad + desagradable

Pero las definiciones nos dan diversas matizaciones de "rumore", introduciendo nuevos rasgos distintivos como "lieve", "forte", "cupo", "secco":

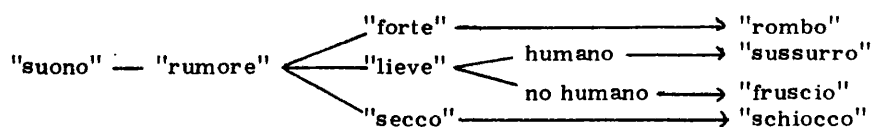
"rombo": "rumore cupo e forte..."

"sussurro": "rumore lieve..."

"schiocco": "rumore secco..."

Comentario aparte merece el caso de "fruscio", ya que el diccionario da de ella una definición difícilmente reducible a rasgos. Aquí tenemos dos caminos: bien aceptar como rasgo la totalidad de la definición y, por tanto, acudir a nuestra experiencia extralingüística; bien hacer uso de nuestra competencia lingüística intentando subsanar el defecto del diccionario. En este último caso puede utilizarse el procedimiento de la conmutación. Si formamos una frase como "il fruscio delle foglie che si agitano al vento", nuestra competencia lingüística acepta como válida la conmutación de "fruscio" por "sussurro": "il sussurro delle foglie che si agitano al vento". No sucede lo mismo si sustituimos "fruscio" por "rombo". Así pues, podemos afirmar que "fruscio" posee, al menos, dos rasgos en común con "sussurro": "rumore" y "lieve". El mismo método de la conmutación puede servirnos para identificar los rasgos que les oponen. En efecto, si "fruscio" puede ser sustituido por "sussurro", en algunos casos, no es posible lo contrario. Una frase como "disse tutto in un sussurro" no admite la sustitución de "sussurro" por "fruscio". Es decir, "sussurro" posee un rasgo humano, que "fruscio" no tiene.

Así, los rasgos distintivos que hemos ido introduciendo hacen que la serie de palabras que poseen como rasgo "rumore", se opongan a su vez entre sí:



De este modo, hemos ido estructurando cada campo. Sin embargo, nuestro objetivo no ha sido el estudio del léxico de Ossi di seppia a nivel denotativo. A lo largo del trabajo constatamos que no todos los rasgos distintivos a este nivel lo son a nivel connotativo. Las etapas que acabamos

XXVII

de describir son sólo previas y necesarias para alcanzar la meta que nos hemos propuesto. Las podemos definir como de preparación y organización del corpus. Cabe preguntarse aquí el motivo de la no presentación de este trabajo previo (quizás el más laborioso) que ya, de por sí, constituiría una aportación importante a la numerosa bibliografía montaliana, tan escasa en este sentido. Aunque somos conscientes de ello, nos ha parecido (subjetivamente) más sugestivo alcanzar ese otro nivel que hemos llamado connotativo (106).

.

No creemos decir nada nuevo al afirmar que el uso de la connotación es una de las características del lenguaje poético. En este sentido nos parece necesario hacer algunas consideraciones sobre el problema; consideraciones en cierto modo elementales y que añaden muy poco a lo ya dicho recientemente por otros estudiosos (107). Éste y futuros trabajos como éste, son etapas necesarias para alcanzar esa meta que nos proponemos: la elaboración de una teoría que, como afirma Greimas "para ser coherente ha de ser deductiva" (108). Sin embargo, sería arbitrario, si no insensato, ignorar que la investigación ha llegado ya a unas conclusiones si no definitivas, sí satisfactorias y aceptables como punto de partida teórico para un trabajo como éste.

Entendemos la connotación como el desplazamiento del contenido de un signo no expresado a otro signo. Podemos, también, hacer nuestra la definición de Barthes: "un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está, él también, constituido por un sistema de significación (...) los connotadores son siempre signos discontinuos, erráticos, naturalizados por el mensaje denotado que les sirve de vehículo. Por su parte, el significado de connotación (...) es, si así se quiere, un fragmento de ideología (...) Estos significados están íntimamente relacionados con la cultura, el saber, la historia y, podríamos decir que es a través de ellos como el mun-

XXVIII

do penetra en el sistema." (109).

Como dice J.A. Martínez "en la medida en que los signos connotativos presuponen la existencia de los denotativos (pero no viceversa); en la medida en que, desde un punto de vista perceptivo (del oyente o lector), la información comunicada denotativamente es sentida como suficiente para que exista la comunicación, el signo connotativo precisa, no sólo de signos denotativos que lo expresen, sino también de ciertos procedimientos que lo actualicen y lo hagan necesariamente perceptible." (110).

Nos parece importante subrayar que, al contrario de lo que opina Cohen (111), la connotación no es incompatible en un mismo texto con la denotación, sino que la exige. "Los significantes de connotación, que llamaremos connotadores, están constituidos por signos (significantes y significados juntos) del sistema denotado." (112). Por tanto, el punto de partida de nuestro trabajo (y lo que justifica esas etapas previas que hemos calificado de preparatorias) no puede ser otro más que el sistema denotativo para alcanzar ese segundo sistema de significado que es la connotación:

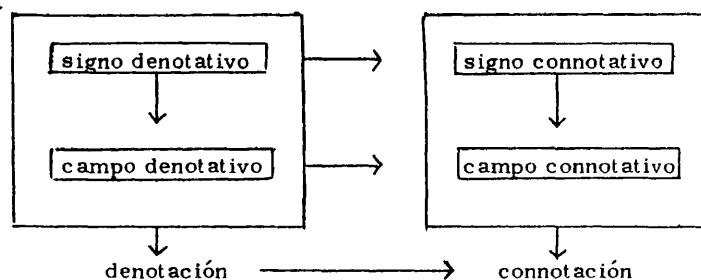
denotación → connotación

Desde un principio hemos aceptado como válida la hipótesis de que la connotación no es algo que está fuera del texto, sino que está actualizada en él mediante procedimientos lingüísticos. Como dice J.A. Martínez "La cuestión pertinente (...) es saber cómo lo que en la lengua es pura substancia de contenido puede, en el texto poético, ser informado lingüísticamente, llegar a ser forma de contenido; en suma, cómo asociaciones virtuales se actualizan en el lenguaje poético" (113). Todo lo que el poeta dice y el cómo lo dice está ahí: "sólo él (el poeta) tiene el derecho a no reservarse para sí mismo sus connotaciones. Si su visión de las cosas es más rica, más profunda que la de los demás humanos, es porque los términos que designan esas cosas implican una masa inefable que sabrá transmitir a otro manipulando en la lengua, trampeándola" (114). Ahora bien, si esto

XXIX

es cierto, no lo es menos, y somos conscientes de ello, que, como afirma Greimas, para que la teoría de los discursos poéticos "sea completa debe contar además con una tipología de la connotación social de los objetos poéticos" ya que "los objetos poéticos están sujetos a variaciones en el tiempo y en el espacio debido a las apreciaciones connotativas que les prestan las colectividades culturales de los consumidores ..." (115). Nos parece sumamente interesante y enriquecedora esta matización aunque, por ahora, difícilmente puede tenerse en cuenta en la realización de un trabajo como el nuestro: serían necesarias encuestas a gran escala, tan sólo realizables en equipo y con unos medios que hoy por hoy no tenemos a nuestra disposición. Por consiguiente, nos hemos limitado al análisis objetivo del texto y no a una lectura en la que, fatalmente, se hubiesen añadido al texto aquellos elementos subjetivos o aquellas "apreciaciones connotativas" del crítico como individuo partícipe de una colectividad cultural determinada. En este sentido nuestra actitud ha sido (o ha querido ser) de simple y atenta observación, prescindiendo, en lo posible, de la participación.

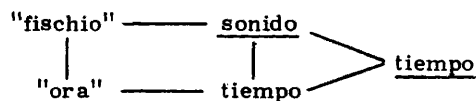
Teniendo en cuenta el poder que un término tiene de connotar a otros que pertenecen al mismo campo o a todo un campo, el camino que hemos seguido en nuestra investigación ha sido el que representamos en este esquema:



Hemos hablado hasta ahora de rasgos dominantes denotativos que, como ya hemos dicho, justifican la estructuración de la tesis. Ahora bien,

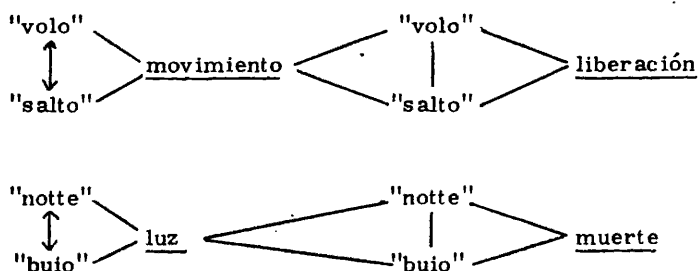
XXX

a éstos se suman los rasgos connotativos que se obtienen de las asociaciones de las diversas palabras (116). Así si, en nuestro texto, "luce" se identifica con "vita" y "oscurità" con "morte", resultando, de este modo, relacionados dos campos denotativos como luz y existencia, a nivel connotativo ambos pertenecen a un mismo campo, el de la existencia. Es decir, connotativamente, luz se convierte en rasgo de "vita" y oscuridad, de "morte", siendo ambos rasgos distintivos, respectivamente, de "morte" y de "vita", que a su vez pertenecen al campo de la existencia. Lo mismo podemos decir de "fischio", relacionado, en el texto, con "ora", que pasa a formar parte, connotativamente, del campo del tiempo (117):

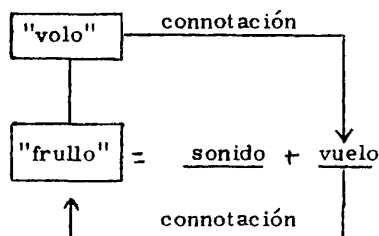


El campo semántico se amplía, de este modo, a nivel connotativo con todos aquellos términos que poseen en común el mismo rasgo dominante connotativo, agrupándose palabras con rasgos denotativos distintos, esto es, pertenecientes a diversos campos semánticos, en un único campo connotativo.

Hemos observado cómo a veces resultan neutralizados, connotativamente, rasgos distintivos denotativos en palabras de un mismo campo, como por ejemplo, "volo" y "salto" (que a nivel connotativo poseen el mismo rasgo liberación) o "notte" y "buio" (que poseen el mismo rasgo muer-
te):



Así como, denotativamente, hemos admitido una cierta circularidad en el léxico, de tal modo que cada rasgo que entra en una definición de palabra figura, a su vez, como palabra, el mismo fenómeno se da a nivel connotativo. Un signo connotado puede arrastrar su connotación cuando funciona como rasgo de otro signo, connotándolo. Este último connotará a otro signo al cumplir su función de rasgo, y así sucesivamente. Esto es lo que acontece, por ejemplo en el caso de "frullo" (118), que aun teniendo como rasgo dominante el de sonido, sin embargo, resulta connotado por el rasgo distintivo vuelo, que conserva, en nuestro texto, la connotación de "volo":



En general, el sistema connotativo que el poeta utiliza no es del todo original, sino que, a menudo, se sirve de connotaciones usuales en la lengua normal, esto es, codificadas e incluso recogidas por los diccionarios (119). Pero a veces la connotación no es tan evidente, tan explícita, y se hace necesario bucear en la diacronía del signo para hallar ese procedimiento que podríamos denominar connotación etimológica (120). En este caso no se trata, propiamente, de un desplazamiento del contenido de un signo no expresado a otro signo, sino más bien, de una recuperación de un contenido perdido u olvidado. El signo resulta connotado mediante su etimología. Veamos cómo en un contexto es precisamente el descubrimiento de este tipo de connotación lo que evidencia su estructura y su sentido:

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,

XXXII

mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)

Nos parece especialmente significativo este ejemplo porque manifiesta una cualificación de "vita". En el adjetivo "sottile" está implícito un fragmento de ideología, si se nos permite adoptar la expresión de R. Barthes (121). "Sottile" significa "che ha spessore o grossezza inferiore alla media" o, en sentido figurado, "fine, acuto, penetrante; molto sensibile..." (122). Sin embargo, es en su etimología donde alcanza su pleno sentido. En efecto, deriva del latín "subtilis", que a su vez, tiene su origen en la locución "sub tela", esto es, bajo la tela, bajo el tejido (123). Y aquí, en los rasgos que definen su etimología, se encuentra oculta la connotación. Es necesario tener presentes dos contextos que aclaran el alcance de ésta:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)
- "Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo." (XXI)

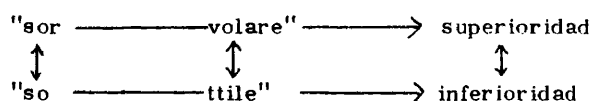
La vida nos es presentada como "sub tela" ("rete", "tonaca", "telo") condición que se opone a la única posibilidad de salvación, de liberación: el vuelo, y se identifica con la inmovilidad, con la permanencia ("radici"):

vuelo \longleftrightarrow tejido

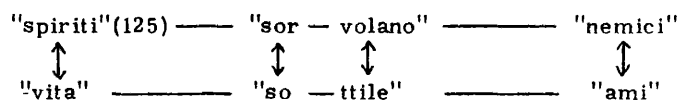
El vuelo se identifica con la superación de los límites, mientras que

XXXIII

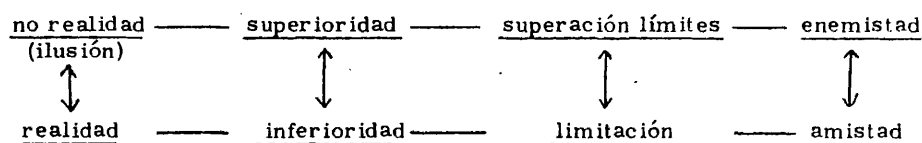
el tejido lo hace con esos mismos límites (124):



Una vez aclarada la connotación de "sottile", se completa la estructura del contexto, formada básicamente por una serie de relaciones de identificación y de oposición:



Esta estructura implica la siguiente estructura conceptual:



A lo largo del trabajo hemos hallado numerosos ejemplos que ilustran este tipo de connotación que, sin duda, nos muestran a un poeta intensamente interesado por el léxico que utiliza y que no descuida, repetimos, el aspecto etimológico de la lengua en que se expresa.

Otras veces, la connotación se manifiesta mediante todo un sistema de relaciones que culmina cristalizándose en un símbolo. Es el caso de inmovilidad - sufrimiento que, a través de su simbolización en imágenes como la piedra o el capullo cerrado, adquiere su connotación de esterilidad-sufrimiento. Esta connotación de esterilidad y, por tanto, de incapacidad de renovación, es confirmada por la relación alegría - renovación que aparece en tres contextos diferentes (126).

En general, el poeta repite este tipo de relaciones entre dos o más

XXXIV

signos en distintas ocasiones. Baste aquí citar, a modo de ejemplo, la de gris - pasado, en sus diversas lexicalizaciones, establecida en cinco contextos (127).

Como ha podido apreciarse, los procedimientos de connotación son variados y el estudioso debe convertirse en un escrupuloso observador y, precisamente, la observación (a veces a niveles microscópicos) ha sido, en síntesis, el método que hemos utilizado en esta fase del trabajo.

.

Aunque, como ya hemos dicho, hemos dividido esta tesis por campos semánticos, la misma naturaleza entrecruzada de las estructuras analizadas y la complejidad del estudio, ha afectado al orden de la exposición. El problema se agrava a nivel de la connotación si tenemos en cuenta que, por ejemplo, el concepto tiempo está lexicalizado no sólo en lexemas que poseen el rasgo denotativo tiempo, sino que está presente en la casi totalidad de los campos denotativos, actuando como rasgo connotativo. Si la estructuración del trabajo ha sido hecha a partir de los campos denotativos, resulta sumamente difícil evitar la dispersión a la hora del análisis y su exposición. Como elemento corrector de esta situación nos ha parecido necesaria, además del aparato de notas, la realización de diversos tipos de índices y esquemas que, al contemplar no sólo la estructura denotativa, sino también la connotativa, faciliten la consulta.

Hemos incluido, en primer lugar, una relación, ordenada alfabéticamente, del léxico de la obra, con indicación de poema, verso y frecuencia (128). La inexistencia, hasta ahora, de estas concordancias en la bibliografía sobre Montale, es un síntoma más del carácter subjetivo y no lingüístico de los estudios dedicados a su obra. En segundo lugar, además del índice normal, por capítulos (129), hemos elaborado dos más: uno que responde a los conceptos estudiados en cada campo, y otro en el que se contempla, en cada campo, las relaciones y las connotaciones, abarcando así no sólo la

denotación, sino también la connotación, que figura a continuación, dentro de cada campo considerado (130). Por último, nos ha parecido útil, por su contribución a la claridad, incluir una serie de esquemas en los que están expresadas las relaciones entre los diversos campos (131). Excepto el índice general, situado al principio del trabajo para facilitar la consulta, los otros dos aparecen como apéndices.

La numeración de los poemas no corresponde a ninguna edición, sino que es nuestra. Hemos colocado, como último apéndice (132) para su mejor localización, la reseña de la correspondencia entre la numeración utilizada y los títulos de los poemas de la obra (133).

La bibliografía sobre Montale (134) ha sido elaborada tomando como base la de R. Pettinelli y A. Quondam Giovanni Maria (135) que abarca hasta el año 1966. Dada la imposibilidad de tener a nuestra disposición y poder consultar tan numeroso material bibliográfico, no hemos podido completar algunos datos, como hubiera sido nuestro deseo. Tampoco presentamos una bibliografía de las obras de E. Montale, para lo cual nos remitimos a la de E. Barile, que incluye artículos, entrevistas, correspondencia, traducciones, discos, etc. (136). Respecto a la bibliografía lingüística utilizada, en función de la visión crítica que presentamos en esta introducción, nos ha parecido innecesario detallarla después o dedicarle un apartado especial.

NOTAS

1. - "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética son necesariamente estrechas. El objeto descrito es idéntico en ambos casos: se trata de un objeto lingüístico. El método es uniforme: tanto en un caso como en el otro se intenta descubrir un sistema de relaciones o estructura compleja. Fundamentalmente, una comunidad de base reúne a los objetos lingüísticos y poéticos, de manera que los procedimientos descriptivos empleados en poética parece deben ser, al menos en su forma rudimentaria, la aplicación de los procedimientos elaborados en lingüística". (Greimas, A. En torno al sentido. Madrid, Fragua, 1973; pág. 317).
2. - "qui la poesia viene considerata come uno degli aspetti del linguaggio". (Fónagy, I. Il linguaggio poetico: forma e funzione, en I problemi attuali della linguistica. Milano, Bompiani, 1970; pág. 85.).
3. - Alarcos Llorach, E. Ensayos y estudios literarios. Madrid, Júcar, 1976; pág. 244.
4. - Traversetti, B. y Andreani, St. Le strutture del linguaggio poetico. Torino, E.R.I., 1972; pág. 63.
5. - En este sentido la afirmación del propio Montale: "Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto. Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi". (Citado por V. Mengaldo en Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Padova, Liviana, 1972; pág. 163).
6. - Entrecomillamos el término porque al ser factores que influyen en el lenguaje en sí, no consideramos que deban estar excluidos del estudio de éste.
7. - "Los medios puramente lingüísticos del análisis no bastarán al investigador para determinar la estructura de un texto literario. Pero también es evidente que, si no tiene en cuenta las adquisiciones de la lingüística contemporánea, la ciencia literaria será incapaz de elaborar su propia metodología; sólo esa metodología permitirá presentar en su verdadera luz la cuestión del valor artístico de la literatura y liberarla de las interpretaciones del subjetivismo". (Lotman, J. M. Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura, en Estructuralismo y literatura. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970; pág. 123).
8. - Barbuto, A. Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico. Roma, Bulzoni, 1973; pág. 9.
9. - Ver notas 57, 58, 59, 60, 65 y 76.
10. - No podemos considerar como tal el estudio realizado por S. Ramat, Il libro come "opera": la strada di Arsenio. (Italianistica, nº 3 (1972) y nº 2 (1973)).
11. - Arce, J. La crítica italiana de hoy entre historicismo y estructuralismo. Separata de Coloquios de Historia y estructura de la obra literaria. Madrid, C.S.I.C., 1971; pág. 2.

12. - Linati, C. Ossi di seppia (rec.). Il convegno, 6-7 (1925), págs. 357-360.
13. - Cecchi, E. Alla ricerca della gioventù. Il Secolo, 1925, 31 octubre.
14. - Prezzolini, G. Ossi di seppia (rec.). Leonardo, 1925, noviembre, pág. 250.
15. - Solmi, S. Ossi di seppia. Il Quindicinale, I, (1926), nº 3, pág. 9.
- 15 bis. - Sapegno, N. Lettera di Silvestro a' suoi amici sui libri che legge. Il Baretti, III, (1926), nº 6, págs. 91-92.
16. - Gargiulo, A. E. Montale, introduzione a Ossi di seppia. Torino, Flli. Ribet ed., 1928.
17. - Consiglio, A. E. Montale. Solaria, (1928) nº 11, págs. 34-54. (después en Studi di poesia. Firenze, Solaria, 1934, págs. 37-60).
18. - De Robertis, G. Montale. Ossi di seppia. Pegaso, 1931, nº 8, págs. 243-246. (después en Scrittori del Novecento. Firenze, Le Monnier, 1940 (1943-1958), págs. 50-56).
19. - Vittorini, E. Arsenio. Circoli (1931) nº 6, págs. 70-101. (después en Poesia italiana: la svolta di Montale y en Montale: negazione e inno, con elegia ma anche senza en Diario pubblico. Milano, Bompiani, 1957, págs. 28-32).
20. - Contini, G. Introduzione a E. Montale. Rivista Rosminiana, 1933, gennaio-marzo, págs. 55-59. (después en Introduzione a Ossi di seppia. Corrente, 1939, 15 giugno, y en Esercizi di lettura. Firenze, Parenti, 1939; 2ª ed. revisada, Firenze, Le Monnier, 1947, págs. 75-87).
21. - Pancrazi, P. E. Montale. Il Corriere della Sera, 1934, 21 marzo.
22. - Macri, O. Dell'analogia naturale: Montale. Convivium, 1936, págs. 705-717. (después en Esemplari del sentimento poetico contemporaneo. Firenze, Vallecchi, 1941, págs. 73-146).
23. - Arce, J., op. cit. pág. 2.
24. - Contini, G. Pour présenter E. Montale, en E. Montale choix de poèmes, traduit de l'italien par S. Avalle e S. Hotelier, Geneve, Editions du Continent, 1946 (después en Paragone, 1953, diciembre y en Altri esercizi. Torino, Einaudi, 1972).
- 24bis. - Contini, G. Pour presenter E. Montale en Altri esercizi, op. cit. pág. 301.
25. - Antonielli, S. E. Montale en Aspetti e figure del Novecento. Parma, Guanda, 1955, págs. 57-67.
26. - Sanguineti, E. Poesia italiana del Novecento. Torino, Einaudi, 1969, págs. 892-944.
27. - De Mauro, T. Introduzione alla semantica. Bari, Laterza, 1965.
28. - Rosiello, L. La semantica moderna e l'opera di Stephen Ullmann en S. Ullmann, La semantica. Introduzione alla scienza del significato. Bologna, Il Mulino, 1966, págs. VI-XLIV.
29. - Simone, R. Per una semantica scientifica (postille alla semantica di Antal). Liengua e Stile, (1966), nº 1, págs. 355-386.
- Simone, R. Direzioni della teoria semantica. De homine, 1968, 26 giugno, págs. 163-198.

XXXVIII

30. - De Mauro, T. Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica. Bari, Adriatica, 1971.
De Mauro, T. Le città invisibili, en R. Amacker - T. De Mauro - L. Prieto, Studi saussuriani per R. Godel. Bologna, Il Mulino, 1974, págs. 57-66.
31. - Eco, U. Le forme del contenuto. Milano, Bompiani, 1971.
Eco, U. Trattato di semiotica generale. Milano, Bompiani, 1975.
32. - Alinei, M. La struttura del lessico. Bologna, Il Mulino, 1974.
33. - Renzi, L. Proposte non tradizionali di J. Ch. Fillmore sulla grammatica e il lessico. Strumenti critici, (1972) 18, págs. 175-188.
Renzi, L. Per una semantica di "avere" en Scritti e ricerche di grammatica italiana. Trieste, LINT, 1972, págs. 263-279.
34. - Cinque, G. Analisi componenziale del lessico: prospettive per una applicazione contrastiva, en Scritti e ricerche di grammatica italiana, op. cit. págs. 91-108.
35. - Stati, S. Contenuto degli aggettivi e paradigmi aggettivali. Studi italiani di linguistica teorica e applicata, (1972), nº 1, págs. 495-510.
Stati, S. Analisi componenziale: la sintassi dei semi en U. Vignuzzi y otros. Teoria e storia degli studi linguistici. Roma, Bulzoni, 1975, págs. 409-415.
36. - Parisi, D. Analisi componenziale del lessico in psicolinguistica, en La grammatica, la lessicologia. Roma, Bulzoni, 1969, págs. 129-151.
Parisi, D. - Castelfranchi, C. "Un di": analisi di una preposizione italiana en Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo. Roma, Bulzoni, 1974, págs. 241-260.
Castelfranchi, C. - Parisi, D. - Crisari, M. "Con" en Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo. op. cit., págs. 27-45.
Parisi, D. "Buono" en Studi per un modello del linguaggio. Roma, CNR, 1975, págs. 271-288.
37. - Antinucci, F. Sulla deissi. Lingua e Stile, IX, 1974, págs. 223-247.
38. - Dall'Agata, G. La struttura della terminologia della parentela acquisita nelle lingue slave. Studi e saggi linguistici, VII, 1967, págs. 23-48.
Ramat, P. Analisi etimologica del campo morfosemantico dei verbi modali germanici. Studi germanici, 10 (1972), págs. 43-79.
Ambrosini, R. Semantica funzionale e comparazione. Studi e saggi linguistici, VII (1967), págs. 171-188.
Porzio Gernia, M. L. Analisi semica e ricostruzione, un caso di unità concettuale nel mondo indoeuropeo. Studi italiani di linguistica teorica ed applicata, II (1973), págs. 389-424.
39. - Mastrelli, C. A. Le denominazioni indoeuropee della "testa" en I dibattiti del circolo linguistico fiorentino, 1945-70. Firenze, Olschki, 1970, págs. 103-117.
Mastrelli, C. A. Un'etimologia greca: XELYΣ tartaruga. Archivio Glottologico Italiano, 51, (1966), págs. 123-146.
Cardona, G. R. Italiano "bucherame" en Studi linguistici in onore di Vittore Pisani. Brescia, Paideia, 1969, págs. 205-219.

- Lazzeroni, R. Etimologia e semantica del greco ἀνὰ πᾶσι, Studi e Saggi Linguistici, X, (1970), págs. 165-173.
40. - Cinque, G. Fillmore's Semantics of "come" revisited. Lingua e Stile, VII, (1972), págs. 575-599.
- Renzi, L. Ver nota 33.
- Manzotti, E. Un nuovo modello di semantica generativa. Studi Italiani di linguistica teorica ed applicata, II (1973), págs. 451-472.
- Bonomi, A. - Usberti, G. Sintassi e semantica nella grammatica trasformazionale. Milano, Il Saggiatore, 1971.
- Antinucci, F. Aspetti della quantificazione in italiano, en La sintassi. Roma, Bulzoni, 1969, págs. 171-191.
- Castelfranchi, C. - Parisi, D. Analisi semantica dei locativi spaziali, en La sintassi. Op. cit., págs. 327-366.
- Antinucci, F. - Crisari, M. - Parisi, D. Analisi semantica di alcuni verbi italiani, en Grammatica trasformazionale italiana. Roma, Bulzoni, 1971, págs. 23-46.
- Antinucci, F. - Puglielli, A. Struttura della quantificazione, en Grammatica trasformazionale italiana. Op. cit., págs. 47-62.
- Crisari, M. - Parisi, D. - Puglielli, A. Le congiunzioni temporali, spaziali e causali in italiano, en Grammatica trasformazionale italiana. Op. cit., págs. 117-134.
41. - Peroni, R. Tra semantica e logica. Studi e saggi linguistici, XIV, (1974), págs. 1-40.
- Santambrogio, M. Costruzioni e teorie del significato: da Carnap a Hintikka. Lingua e Stile, X, (1975), págs. 405-438.
42. - Ver nota 33.
43. - Renzi, L. Il campo semantico di "conoscere", en La Traduzione. Saggi e studi. Trieste, LINT, 1973, págs. 375-386.
44. - Ramat, P. Omerico KHP: saggio di un'analisi strutturale. Archivio Glottologico Italiano, 50, (1975), págs. 121-152.
- Giacolone Ramat, A. Ricerche sulle denominazioni della donna nelle lingue indoeuropee. Archivio Glottologico Italiano, 54 (1969), págs. 105-147.
- Ciantelli, M. I nomi di parentela in greco (a proposito di una recente pubblicazione). Studi e Saggi linguistici, XII, (1972), págs. 288-317.
45. - Dall'Agata, G. y Ramat, P. (ver nota 38).
46. - Mazzone, B. - Grossmann, M. Analiză semantică a terminilor de culoare italiana standard. Studii si cercetări lingvistice, 23, (1972), págs. 271-286.
- Renzi, L. (ver nota 43).
- Alinei, M. (ver nota 32).
47. - Crisari, M. Le preposizioni semplici italiane: un approccio semantico, en Grammatica trasformazionale italiana. Op. cit., pág. 97.
- Renzi, L. Di e altre preposizioni. Archivio Glottologico Italiano, 57, (1972), págs. 53-64.
- Ver además nota 36.

- 48.- Pasini, G. Lo studio delle metafore. *Lingua e Stile*, III, (1968), 1, págs. 71-89.
Berrettoni, P. La metafora aspettuale. *Studi e Saggi Linguistici*, XII, (1972), págs. 251-259.
Cinque, G. Grammatica generativa e metafora. *Studi di Grammatica Italiana*, II, (1973), págs. 261-295.
- 49.- Arce, J. Op. cit., pág. 9.
- 50.- Avalle D'Arco Silvio. Gli Orecchini di Montale. Milano, Il Saggiatore, 1965.
- 51.- Corti, M. Dalla stilistica alla semiologia letteraria, en Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975). Roma, Bulzoni, 1977, pág. 388.
- 52.- Avalle D'Arco Silvio. La critica delle strutture formali in Italia, III. *Strumenti critici*, 7, (1968), págs. 314-319.
- 53.- Rosiello, L. La funzione linguistica del messaggio poetico. *Nuova Corrente*, 31, (1963), pág. 91.
- 54.- Rosiello, L. Le sinestesie nell'opera poetica di Montale. *Rendiconti*, 1963, nº 7.
- 55.- Rosiello, L. Consistenza e distribuzione statistica del lessico poetico di Montale. *Rendiconti*, 1965, núms. 11-12, págs. 397-421.
- 56.- Mengaldo, P.V. Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano, en Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Padova, Liviana, 1966, págs. 163-259.
- 57.- Valentini, A. Lettura di Montale. Ossi di seppia. Roma, Bulzoni, 1971.
- 58.- Valentini, A. Semantica dei poeti. Ungaretti e Montale. Roma, Bulzoni, 1970.
- 59.- Valentini, A. Le ragioni espressive. Schede e proposte su: Foscolo, Manzoni, Pirandello, Montale. Roma, Bulzoni, 1972.
- 60.- Saggio di semantica montaliana. Il volo, pág. 145.
Satura di Montale: schede e proposte, pág. 189.
Montale: analogia ed esorcismo, pág. 243.
- 61.- Ver Introducción pág. XIV.
- 62.- Forti, M. Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione. Milano, Mursia, 1973.
- 63.- Ver notas 53, 54 y 55.
- 64.- Barbuto, A. op. cit.
- 65.- Rombi, M. Montale: parole sensi e immagini. Roma, Bulzoni, 1978.
- 66.- Rombi, M. op. cit., pág. 9.
- 67.- Rombi, M. op. cit., pág. 9.
- 68.- Por ejemplo "il muro", "l'orto", "il volo".
- 69.- Pagnini, M. Estruttura literaria y método crítico. Madrid, Cátedra, 1975, pág. 125.
- 70.- "El discurso poético, considerado como un todo cerrado, resulta así inmediatamente tomable y memorizable porque se asimila a una estructura acróica u objeto total". Greimas, A. En torno al sentido, op. cit. pág. 317.

- 71.. - Alarcos Llorach, E. op. cit., pág. 249.
- 72.. - Traversetti, B. - Andreani, St., op. cit., pág. 72.
- 73.. - Greimas, A. Ensayos de semiótica poética. Barcelona, Planeta, 1976, pág. 33. En este sentido también Carmen Boves: "La obra artística es histórica no sólo por ser una creación humana, encuadrable en el momento de su aparición en unas coordenadas de tiempo y de espacio, sino porque en el transcurso del tiempo sigue abierta a las interpretaciones de los lectores que van configurándola de acuerdo con su sistema semiótico y van enriqueciéndola con nuevas significaciones. Hoy se admite, en general, que la obra, una vez realizada por su autor, se independiza de él y, según afirma P. Valery, el autor no tiene más autoridad para interpretarla que cualquiera de sus lectores." (Crítica semiológica. Universidad de Santiago de Compostela, 1974, pág. 11).
- 74.. - Greimas, A. Ensayos de semiótica poética. Op. cit., pág. 25.
- 75.. - Greimas, A. Ensayos de semiótica poética. Op. cit., pág. 25.
- 76.. - Graziosi, E. Le figure del tempo negli Ossi di seppia. Lingua e Stile, VII, (1972), 1, pág. 147.
- 77.. - Martínez, J. A. Propiedades del lenguaje poético. Universidad de Oviedo, 1975, pág. 91.
- 78.. - Coseriu, E. Teoría del lenguaje y lingüística general. Madrid, Gredos, 1973, pág. 314.
- 79.. - Fónagy, I. Op. cit., pág. 87. En este sentido cita también otras opiniones: "nel suo corso sulla poesia, Robert Frost elenca i vincoli ai quali s'impegna il poeta. La prima restrizione fissa il ritmo del poema e, per ogni parola prescelta, l'incatenamento delle parole successive obbedirà ad una scelta più ristretta, tanto che alla fine il poeta si troverà costretto entro una rete di vincoli imperativi. Per Roman Jakobson, la struttura della poesia può essere descritta e interpretata col massimo rigore in termini di concatenazioni di probabilità (1960). Per Abernathy, la poesia non può, sembra, evitare di essere più ridondante di qualunque altro tipo di espressione verbale." Este fenómeno es estudiado también por Lotman, J. M. La struttura del testo poetico. Milano, Mursia, 1972, pág. 131-146.
- 80.. - Pagnini, M. Op. cit., pág. 9.
- 81.. - Dubois, J. Vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872. Paris, Larousse, 1962, pág. 188.
- 82.. - Saussure, F. de. Cursó de lingüística general. Buenos Aires, Losada, 1970, pág. 207.
- 83.. - Dassetto, F. Analyse du discours religieux et sociologie. Louvain, FERES, 1973, pág. 128.
- 84.. - Lèvi-Strauss, C. Antropologie structurale. Paris, PLON, 1958, págs. 39-40.
- 85.. - Nos parece superfluo dar una bibliografía en este sentido. Nos remitimos al trabajo de H. Geckeler, Semántica estructural y teoría del campo léxico. Madrid, Gredos, 1976.
- 86.. - Trier, J. Der deutsche wortschatz im Sinnbezirk des verstandes. Heildelberg, 1931.

- 87.- Alinei, M. Op. cit., pág. 41.
- 88.- Alinei, M. Op. cit., págs. 187-188.
- 89.- Ducrot, O. - Todorov, T. Diccionario de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, pág. 68.
- 90.- "La definición de diccionario representa, pues, un cierto análisis del contenido que, por imperfecto que sea, es el único que hoy por hoy tenemos a nuestra disposición". (Martínez, J.A., Op. cit., págs. 79-83).
"Un análisis sémico, muy superficial, de estos tres lexemas, efectuado a partir de sus definiciones en el Dictionnaire Général, muestra..." (Greimas, A. Semántica estructural, op. cit., pág. 364).
"Ma anche per lo studioso di semantica il dizionario è, o meglio le definizioni del dizionario sono, un punto di riferimento importante. In altre parole, la lessicografia è un basilare punto di partenza per la semantica". (Berruto, G. La semantica. Bologna, Zanichelli, (sin fecha), pág. 51).
"Sin el auxilio de los diccionarios y vocabularios de toda índole, habría sido empresa difícilísima, sino imposible, este trabajo. Los diccionarios (y sobre todo los modernos) recogen el fruto de largas investigaciones en torno al contenido, en las que, si bien han prevalecido los más diversos criterios, siempre se hallarán noticias de gran valor para la investigación semántica." (Trujillo, R. El campo semántico de la valoración intelectual en español. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1970, pág. 29).
- 91.- En este sentido la experiencia de Alinei que intenta una descomposición del significado de las palabras de todo el léxico italiano en rasgos significativos, basándose en la elaboración electrónica de las definiciones del diccionario.
- 92.- Seguimos la experiencia de Alinei: "In realtà il nostro esperimento ci ha insegnato che il problema fondamentale da risolvere sta nell'ottenimento degli elenchi di lemmi aventi uno o più tratti in comune: la strutturazione degli insiemi viene poi essenzialmente elaborata sulla base del confronto e dello studio dei lemmi presenti." (Alinei, M. Op. cit., pág. 216).
- 93.- Para este trabajo hemos utilizado fundamentalmente el Dizionario Garzanti della Lingua Italiana, Milano, 1969, por ser una obra no elaborada por un solo autor, sino por un equipo de especialistas. Además de éste, hemos consultado:
Devoto, G. e Oli, G. C. Dizionario della Lingua Italiana. Firenze, Le Monnier, 1971.
Migliorini, B. Vocabolario della Lingua Italiana. Torino, Paravia, 1965.
Palazzi, G. Novissimo dizionario della Lingua Italiana. Milano, Ceschina, 1952.
Zingarelli, N. Vocabolario della Lingua Italiana. Bologna. Zanichelli, 1970.
Battaglia, S. Grande dizionario della Lingua Italiana. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961.

XLIII

- Tommaseo, N. y Bellini, B. Dizionario della Lingua Italiana. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1929.
- Battisti, C. - Alessio, G. Dizionario etimologico italiano. Firenze, G. Barbera, 1950.
- Blázquez Fraile, A. Diccionario Latino-Español. Barcelona, Sopena, 1960.
- Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino. Barcelona, Biblograf, 1971.
- 94.- Alinei, M., Op. cit., pág. 31.
- 95.- Alinei, M., Op. cit., pág. 186.
- 96.- En este sentido Dubois, J. y Dubois, C. en Introduction a la lexicographie: le dictionnaire. Paris, Larousse, 1970, págs. 42-43.
- 97.- Alinei, M., Op. cit., pág. 21.
- También Martínez, J.A., op. cit., pág. 83: "Todo diccionario implica cierto grado de circularidad".
- 98.- De estos campos, que hemos estructurado en su totalidad, presentamos aquí el análisis de los subrayados.
- 99.- No queremos introducir términos como "clasema", dada la profusión y ambigüedad terminológica existente.
- 100.- Dizionario Garzanti della Lingua Italiana.
- 101.- Casares, J. sitúa el sonido en Física (mundo inorgánico) y en sensibilidad (mundo orgánico). (Diccionario ideológico de la lengua española. Barcelona, Gustavo Gili, 1973).
- 102.- Incluimos aquí el esquema del campo de la sensibilidad, a modo de ejemplo.
- 103.- Baldinger, K. Teoría semántica. Madrid, Alcalá, 1970, pág. 122.
- Al respecto también Ullmann, St. Lenguaje y estilo. Madrid, Aguilar, 1973, pág. 114.
- 104.- No citamos aquí todas las palabras del campo, sino tan sólo una selección.
- 105.- Garzanti Diz.
- 106.- No ocultamos el propósito de ir dando a luz los resultados de esta primera etapa del trabajo.
- 107.- Nos parece también innecesario presentar aquí una bibliografía sobre el tema.
- 108.- "El inventario de las adquisiciones obtenidas mediante una práctica analítica competente, y también el de las elaboraciones teóricas parciales, constituyen para nosotros una etapa necesaria en el camino hacia la construcción de una teoría, que para ser coherente ha de ser deductiva". (Greimas, A. Ensayos de semiótica poética, op. cit. pág. 30).
- 109.- Barthes, R. Elementos de semiología. Madrid, Comunicación, 1971, págs. 91-93.
- 110.- Martínez, J.A. Op. cit., pág. 204.
- 111.- Cohen, J. La estructura del lenguaje poético. Madrid, Gredos, 1970, pág. 210.

XLIV

- 112.- Barthes, R. Op. cit., pág. 92.
- 113.- Martínez, J.A. Op. cit., pág. 187.
- 114.- Martinet, A. Connotations, poésie et culture, en To honor R. Jakobson. La Haye-Paris, Mouton, 1967, vol. II, pág. 1291.
- 115.- Greimas, A. Ensayos de semiótica poética. Op. cit., pág. 32.
- 116.- Camboni, M.P. La molteplicità del messaggio in "Roots and Leaves themselves alone". Lingua e Stile, (1977), nº 1, pág. 28.
- 117.- Ver A.I.2.b.
- 118.- Ver A.I.2.d.
- 119.- Al respecto, R. Simone afirma que este tipo de connotación "nella misura in cui viene riconosciuta sia dall'emittente che dal ricevente del segno, si può affermare che essa fa realmente parte dell'insieme di denotazioni del segno stesso, e che di conseguenza non è un di più rispetto al significato del segno, ma è parte costitutiva di questo significato. Quando invece non viene riconosciuta che dal solo emittente o dal solo ricevente del segno, essa non è più un tratto denotativo, ma effettivamente un di più confuso che cresce sul significato..." (Prospettive dell'analisi semantica, en La grammatica. La lessicologia, op. cit., pág. 138).
- 120.- Ullmann, aunque no habla de connotación, sí observa en los escritores franceses modernos, una inclinación a la recuperación de motivaciones etimológicas o "re-motivaciones" (Lenguaje y estilo, op. cit., pág. 53).
- 121.- Barthes, R., op. cit., pág. 93.
- 122.- Garzanti Diz.
- 123.- Battisti, C. - Alessio, G. Dizionario etimologico italiano. Op. cit.
- 124.- Nos remitimos a B. II.2.a.2.b.4.c., donde estudiamos la oposición inferioridad ↔ superioridad y su relación con ascenso ↔ descenso y la limitación en general.
- 125.- Sobre el significado connotativo de "spiriti" ver A. II.2.a. y B.I.1.c. Sobre la oposición enemistad ↔ amistad ver B.II.2.a.1.b.7.
- 126.- Ver B.II.2.a.1.b.6.
- 127.- Ver A.I.1.e.3.
- 128.- Ver Apéndice 1, pág. 492.
- 129.- Ver Índice General, pág. I.
- 130.- Ver Apéndice 2, pág. 548 y Apéndice 3, pág. 552.
- 131.- Ver Apéndice 4, pág. 570.
- 132.- Ver Apéndice 5, pág. 586.
- 133.- Hemos utilizado para nuestro trabajo la siguiente edición: Montale, E. Ossi di seppia. Milano, Mondadori, 1973.
- 134.- Ver Bibliografía, pág. 464.
- 135.- Pettinelli, R. y Quondam Giovanni Maria, A. Bibliografia Montaliana (1925-1966). La Rassegna della Letteratura Italiana, (1966), núms. 2-3, págs. 377-391.
- 136.- Barile, L. Bibliografia Montaliana. Milano, Mondadori, 1977.

A. MUNDO INORGANICO

A.I. FÍSICA

A.I.1. LA LUZ

=====

A.I.1.a. LA LUZ Y EL SENTIMIENTO

Nos parece superfluo extendernos en la importancia que este tema posee en la poesía universal, en las diversas religiones y, sin duda, también en el lenguaje normal (1).

En primer lugar, limitándonos a la obra que nos ocupa, tenemos que destacar la relación luz-alegría y su contraria oscuridad-tristeza. Esta relación en algunas ocasiones es directa y en otras indirecta, es decir, se manifiesta con la sola presencia, en el mismo contexto, de palabras que pertenecen a los dos campos semánticos cuyo contacto estudiamos (en este caso el de la luz y el del sentimiento) (2):

- "la luce si fa avara - amara l'anima" (II)
- "Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o angoste, ombrose e amare" (XXXIX)

Aquí, como vemos, la relación es directa:

- | | | | |
|---------|--------------|---|---------------|
| (II) | "luce avara" | = | "anima amara" |
| (XXXIX) | "ombrose" | = | "amare" |

Esta misma estructura se encuentra en otros contextos, especialmente en tres:

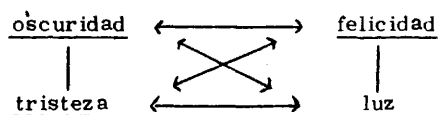
- "Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto;" (XLI)

- "Felicità raggiunta
.....
se giungi sulle anime invase
di tristezza e le schiarì, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase. " (XXV)
- "Con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza. " (LII)

En los dos primeros la relación se establece mediante la oposición de dos lexemas pertenecientes a distintos campos semánticos:

"oscuro" \longleftrightarrow "lieto"
"schiarì" \longleftrightarrow "tristezza"

No sólo se evidencia la oposición oscuridad \longleftrightarrow felicidad, sino que in absentia, también la identificación luz — felicidad, de tal modo que la estructura completa es la siguiente:



Estructura que aparece, indirectamente, en otros contextos:

- "Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride. " (XXXII)
- "Gremite d'invisibile luce selve e colline
mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni. " (IV)

- "Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta s'affioca,
si fa lamentosa letteratura." (XLIII)

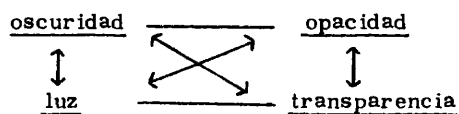
O de una manera menos evidente en los temas de la limpidez y de la transparencia:

- "Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente." (V)
- "Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
scorta per avventura tra le petraie d'un greto." (XVII)

En ambos contextos se identifica sonrisa - transparencia y turbiedad - temor (3), confirmando estas relaciones la estructura que anteriormente hemos evidenciado.

La relación transparencia - luz, o mejor dicho, su contraria, se pone de manifiesto en:

- "Così va la certezza d'un momento
con uno sventolio di tende e di alberi
tra le case; ma l'ombra non dissolve
che vi reclama, opaca." (LIV)



A.I.1.b. LA LUZ Y EL RECUERDO

Subrayamos en otro lugar (4) la íntima relación que existe entre estos temas y el movimiento ascendente y el descendente, triple relación que

ahora vamos a confirmar citando otros contextos:

- "Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
.....
Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide." (XXXII)

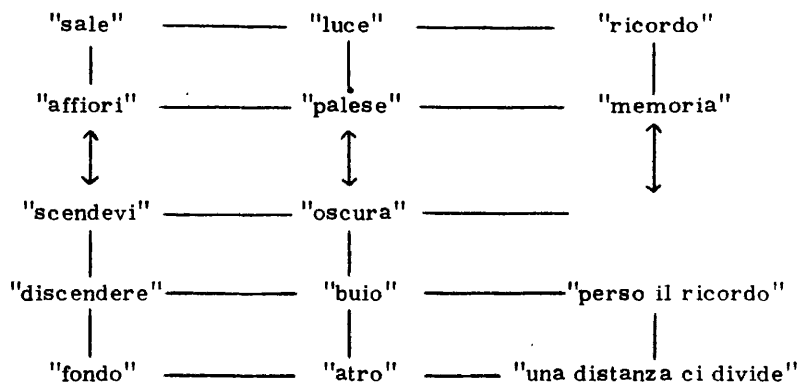
El recuerdo es considerado como un ascenso hacia la luz, mientras que el olvido ("una distancia ci divide") como un descenso hacia la oscuridad ("atro fondo"). Lo mismo acontece en:

- "Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiorì memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendenvi..." (LVIII)

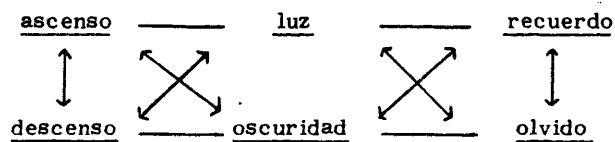
. O en el ya citado anteriormente:

- "Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto;
forse il nostro cammino
a non tócce radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino." (XLI)

La red de relaciones que se establece es la siguiente:



O lo que es lo mismo:



Pero veamos otro contexto en el que la estructura se manifiesta con la misma claridad:

- "Cala nella ventosa gola
con l'ombra la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
si dismemora il mondo e può rinascere." (LII)

"cala" _____ "ombra" _____ "si dismemora"

O en este otro en el que la relación está más oculta:

- "Oh la favola onde s'esprime
la nostra vita, repente
si cangerà nella cupa storia che non si racconta!" (XLI)

No olvidemos que "cupo" (5) significa, además de "triste", también "profundo" y "oscuro" y, por lo tanto, no podemos descartar en un solo lexema esta triple connotación. Del mismo modo "storia" contiene una referencia al pasado y, por consiguiente, a la esfera del recuerdo o, en este caso, del olvido, ya que "non si racconta".

A.I.1.c. LA LUZ COMO CERTIDUMBRE

Hemos encontrado una doble relación de la luz: por un lado con la certidumbre, la seguridad; por otro, con el tiempo. Esta conexión nos parece interesante, ya que incide en diversos campos. En este sentido debemos citar dos contextos:

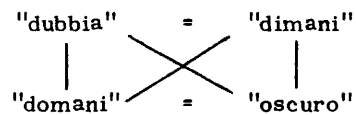
- "tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce." (XVI)
- "La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.

.....
Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fortilizî
del tuo domani oscuro." (V)

En el primero, destaca la identificación "luce" = "certezza" (6). En el segundo son varias las identificaciones que nos interesa subrayar, especial-

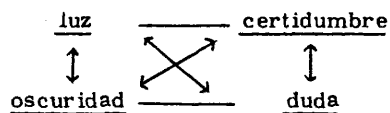
mente las que se refieren al futuro (7):



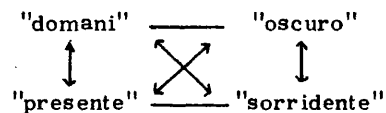
Se evidencia así la estructura contraria a la que hemos visto en el primer contexto (XVI):

$$\text{"oscuro"} = \text{"dubbia"}$$

De este modo podemos desarrollar un primer esquema conceptual:



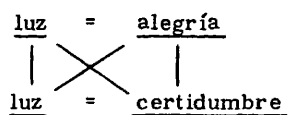
Pero "oscuro" significa, además de incierto, también triste (8), como hemos visto anteriormente (9), y es precisamente este valor el que le hace oponerse, en el texto, a "sorridente presente":



Del mismo modo, como observamos ya al principio del capítulo (10), luz se identifica también con alegría:

$$\underline{\text{luz}} = \underline{\text{alegría}}$$

Comparemos esta identificación con la de "luce" = "certezza":



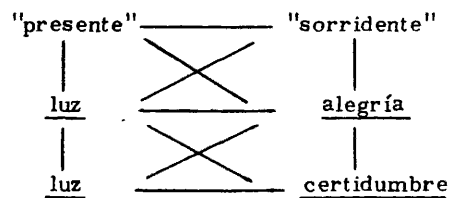
Tendremos así una primera definición connotativa de luz:

$$\underline{\text{luz}} = \underline{\text{alegría}} + \underline{\text{certidumbre}}$$

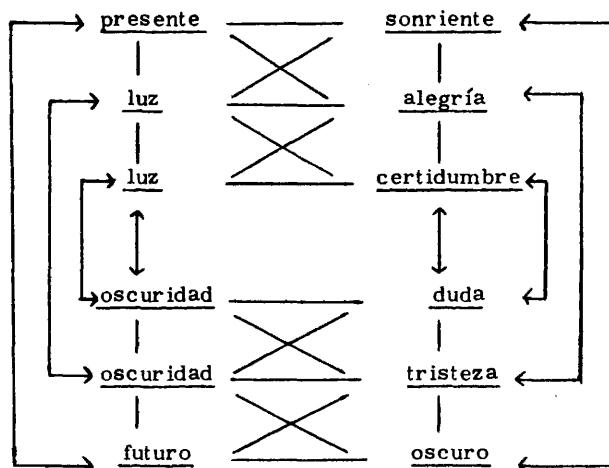
mientras que la de oscuridad sería:

$$\underline{\text{oscuridad}} = \underline{\text{tristeza}} + \underline{\text{duda}}$$

Nos falta ahora hallar la conexión de luz con el campo del tiempo, de la misma manera que el poeta relaciona directamente futuro - oscuridad. Para conseguirlo es suficiente añadir "presente sorridente" a la estructura ya señalada:



y a ésta, aquella que se refiere a la oscuridad, resultando así:



De este modo, el poeta nos presenta la luz como algo cierto, real (11). Pero, una luz que ilumina y, por tanto, muestra, evidencia, un mundo hecho de exterioridades, de apariencias, de pura ilusión:

- "Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe." (XXIV)
- "Alcuno di noi tirò un ciottolo
che ruppe la tesa lucente;
le molli parvenze s'infransero." (XLIX)
- "tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce." (XVI)

Un mundo fantasmagórico que la misma luz, en general, la misma realidad se encarga de destruir. Fijémonos cómo en la relación luz - apariciencia de los dos primeros contextos, el segundo término de la relación, es decir, la apariciencia, posee un final negativo:

"luce" ————— "parvenze" —————> "falbe"

"lucente" ————— "parvenze" —————> "s'infransero"

En el primer caso es la propia luz, el exceso de luz, lo que hace que las apariencias adquieran ese color, "falbo" (12), con el que el poeta indica que se queman (13). En el segundo caso, es una piedra la que se encarga de la destrucción. En el tercer contexto se hace evidente la oposición:

"certezza" <————> "illusione" (14)

Los "animi", engañados por las apariencias, se pierden en la realidad, en la luz:

"luce" — "illusione" —→ "si perdono"

A este proceso va unido otro de tensión —→ distensión que está siempre presente en los contextos que hemos visto:

- "Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, false. " (XXIV)
- "Alcuno di noi tirò un ciottolo
che ruppe la tesa lucente:
le molli parvenze s'infransero. " (XLIX)
- "tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce. " (XVI)

En (XXIV) y (XLIX) los lexemas "disteso" (15) y "tesa" (16) poseen ambos dos significados: uno que se refiere al campo semántico del espacio (17) y otro al del sentimiento (18). En cuanto que forman parte del campo semántico del espacio, ambos significan lo mismo: extensión, pero, por el contrario, se oponen en su significado segundo:

"disteso"	=	"sereno"
↕		↕
"teso"	=	"in tensione"

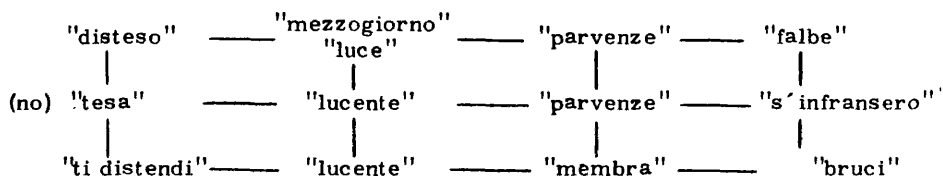
Ahora bien, es precisamente este segundo significado el que nos intere-

sa. A un estado de tensión corresponde la presencia de ilusiones, de falsas apariencias. En un estado de distensión éstas desaparecen, se pierden en la realidad (luz), en la serenidad (distensión) de la realidad, de la certeza, de lo concreto. De ahí que en el contexto (XLIX), sea necesario romper la "tesa" (tensión) para que las apariencias se rompan, desaparezcan. Y de ahí, también, el lexema "sereno" (no tensión) que acompaña a "certezza" en el contexto (XVI). Esa serenidad es fruto o consecuencia de la aceptación de la realidad, de la luz y de la conciencia de la falsedad de todo ese mundo de ilusiones y de apariencias.

Esta distensión es, también, la que encontramos en Falsetto (V), cuya protagonista, Esterina, se tiende sobre un escollo (19) "lucente":

- "La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra." (V)

Nos parece interesante llamar la atención sobre lo que en común tienen los significados de "membro" y "parvenza" (20): la exterioridad. De aquí que podamos relacionarla con las estructuras ya vistas:



Este proceso real, de tensión → distensión, y, por tanto, de ilusión → realidad, se confirma en otro contexto, en el que el poeta claramente establece un paralelismo con su vida:

- "Lameggia nella chiaria
la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata

e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia
vita turbata. " (XLVIII)

Contexto que no podemos por menos de relacionar con otro, en que
esta dialéctica se refleja con toda su fuerza:

- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;
inafferrati eventi,
luci-ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;" (XLVI)

A. I. 1. d. EL ALBA, EL DÍA, LA NOCHE

Una de las relaciones que nos parecen importantes, no por su originalidad, sino precisamente por lo contrario, es decir, porque recoge algo que está ya relacionado, no sólo en la naturaleza, sino también en el lenguaje normal, no poético, es la de luz - alba, que participa de todo ese proceso - - día - noche - alba, que no es ajeno al proceso muerte - resurrección o al de dormir - despertar. Sobre el contenido semántico positivo del alba, baste citar un contexto (21):

- "Con le barche dell' alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza. " (LII)

En este sentido (XLV) expresa el mismo contenido:

- "Un' alba dov'è sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunziava come un'acqua;
.....

L'inganno ci fu palese.
 Pesanti nubi sul torbato mare
 che ci bolliva in faccia, tosto apparvero.

.....
 La fanciullezza era morta in un giro a tondo." (XLV)

Como puede verse, el contenido positivo de "alba" es reforzado por la relación "luce" - "acqua", que suma al valor de realidad de "luce" el de renovación de "acqua" (22). Sin embargo esto es presentado como un engaño, ya que lo que sucede no es más que un oscurecimiento y relacionado con éste, la muerte de la niñez.

Esclarecedor nos parece el siguiente contexto (23), que forma parte de un poema inspirado y referido a la experiencia bélica del poeta, Valmorbia, discorrevano il tuo fondo (XXVIII):

- "Valmorbia, discorrevano il tuo fondo
 fioriti nuvoli di piante agli àsoli.
 Nasceva in noi, volti dal cieco caso,
 oblio del mondo.

Tacevano gli spari, nel grembo solitario
 non dava suono che il Leno roco.
 Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco
 lacrimava nell'aria.

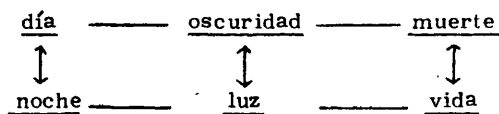
Le notti chiare erano tutte un' alba
 e portavano volpi alla mia grotta.
 Valmorbia, un nome - e ora nella scialba
 memoria, terra dove non annotta." (XXVIII)

En primer lugar, llama la atención la triple relación "notti" - "chiarre" - "alba", que, en principio, contradice lo que hemos afirmado hasta ahora. Pero es precisamente ese "cieco caso", la guerra, lo que subyerge las

estructuras semánticas. El mismo poeta se esfuerza en aclararlo insistiendo en calificar las noches con lexemas que significan luz: "chiare", "alba" y, por tanto, contrarios a "notte". Lo que sucede es que "notte" es utilizada denotativamente, es decir, pierde su valor connotativo frente a "chiaro" y "alba" que, por el contrario, pierden su valor denotativo y asumen sólo el connotativo:

	denotación	connotación
"notti"	+	-
"chiare"	-	+
"alba"	-	+

Es decir, las noches, que tenían que ser tristes y desesperanzadas, sin embargo, eran alegres y en ellas se renacía (alba). Ahora bien, este cambio semántico se debe a que en la guerra se combate durante el día. De aquí ese "tacevano gli spari" o ese "razzo" nocturno, esto es, las bengalas utilizadas por el ejército para iluminar y situar las posiciones enemigas. La noche es para el soldado el momento en que puede decir que no ha muerto. En este sentido, se invierten las relaciones o las connotaciones de día y noche:



Sin embargo, se sigue manteniendo la relación luz - vida, oscuridad - muerte.

Nos parece también interesante subrayar el contenido semántico de "volpe", animal que, tradicionalmente, simboliza el engaño (24), y que aquí

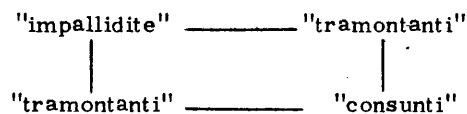
pone de manifiesto, precisamente, ese renacimiento aparente del soldado cuando llega la noche, que no responde a una auténtica realidad.

Como conclusión, Valmorbia queda en la memoria del poeta como una tierra donde no anochece, donde la noche se convierte en un alba, esto es, en un renacimiento o en un recomenzar.

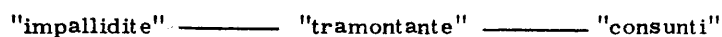
Si, como hemos visto, el alba está relacionada con el comienzo de la luz, de la vida, su opuesto, el ocaso lo está con el desgaste, con la destrucción, con el final:

- "ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude ... " (LIX)

donde están claras las identificaciones:

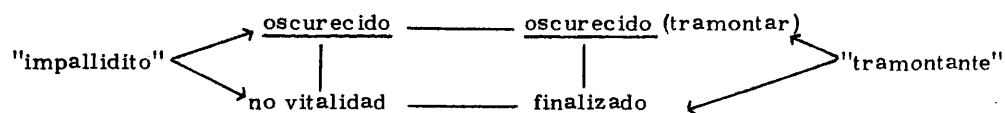


"Tramontante" está en el centro de una doble relación:



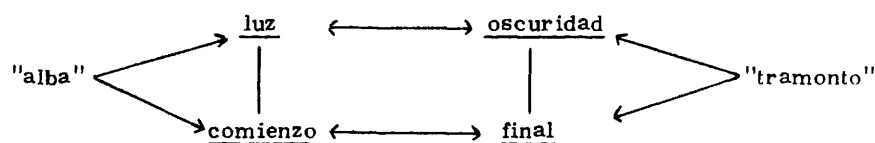
"Impallidito" (25) posee un doble significado: oscurecido; que no tiene vitalidad, energía. "Tramontare" (26), así mismo, posee dos significados también: tramontar, desaparecer un astro bajo el horizonte; acabar, finalizar.

Comparemos las posibilidades de ambos lexemas:



Como puede verse "consunti" se identifica con el segundo significado de "impallidito" y de "tramontare", es decir, consumido, terminado.

Así pues, podemos conceptualizar la relación y llegar de este modo a una estructura semántica de "alba" y "tramonto" (27):

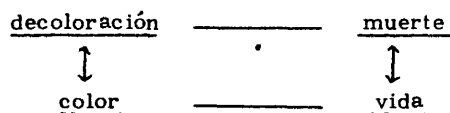


A. I. 1. e. EL COLOR

En general puede hablarse de una relación entre el color y la vida, así como entre la falta de color y la muerte. En este sentido encontramos un contexto clarísimo:

- "Ed ora sono spariti i circoli d'ansia
che scorrevano il lago del cuore
e quel friggere vasto della materia
che discolora e muore." (XLVII)

Vemos, pues, que la estructura que se evidencia es la siguiente:



También en (XXVIII), en que la disminución de la memoria, su falta de vitalidad, es calificada, precisamente, con un adjetivo que significa tanto palidez como falta de vigor (28):

- "Valmorbia, un nome - e ora nella scialba
memoria, terra dove non annotta." (XXVIII)

Y lo mismo en este otro contexto en el que la palidez del cielo está asociada a la fugacidad de la vida:

- "e su nel cielo pieno
di smorte luci
trapassa qualche biocco
di nuvola, e si perde.
Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;" (XLVI)

A.I.1.e.1. El azul
=====

El poeta recoge del lenguaje normal el uso de "azzurro" como sinónimo de "cielo" (29):

- "Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro..." (II)
- "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase." (II)
- "Nell'onda e nell'azzurro non è scia." (LIV)
- "reti stinte che asciuga il tocco tardo
e freddo della luce; e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato." (LVII)
- "Ho sostato talvolta nelle grotte ...
.....
.....
una città di vetro dentro l'azzurro netto

via via si scopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un susurro." (XXXIX)

Este uso metonímico se confirma si tenemos en cuenta estos tres contextos:

- "Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo." (XXI)
- "... la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima ..." (LIII)
- "e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino." (XIX)

Como puede verse en (XXI) se evidencia esta estructura:

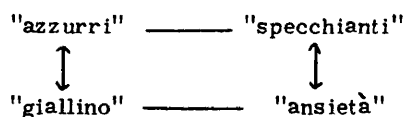
"azzurro"	_____	"tranquillo"
"cielo"	_____	"limpido"

Ahora bien, no sólo se manifiesta una identificación entre "azzurro" y "cielo", sino también entre "limpido" y "tranquillo"; identificación esta última que el poeta muestra en otros dos contextos:

- "Ho sostato talvolta nelle grotte ...
.....
.....
un città di vetro dentro l'azzurro netto
via via si scopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un susurro." (XXXIX)

- "e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino." (XIX)

En el primero, la claridad y la limpidez del color ("netto") se asocian al tema de la tranquilidad mediante el sonido "susurro", opuesto a "rombo". En el segundo es evidente la oposición de colores:



Frente a esta relación azul - claridad y limpidez - tranquilidad, encontramos una serie de contextos en los que el azul, relacionado con la densidad y con el oscurecimiento, está asociado a algo negativo y a la noche:

- "reti stinte che asciuga il tocco tardo
e freddo della luce; e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato." (LVII)
- "Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
azzurra l'ombra nuova." (XLIII)
- "Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infolta." (LV)

En (LVII) se manifiesta la relación:

"azzurro" _____ "denso"(30) _____ "precipita"

encontrando una estructura semejante en (LV):

"azzurro" _____ "s'infolta"(31) _____ "sommersi"

En ambos casos la densidad referida al azul (32) está relacionada con un progresivo oscurecimiento, es decir, con la caída del día y de la luz. Del mismo modo, en el segundo (XLIII), en el que el poeta sustantiva la oscuridad ("ombra") y adjetiva el color ("azzurra"). Pero en los tres casos resalta la relación: azul + oscurecimiento = noche (ocaso).

A.I.1.e.2. La oposición blanco ↔ negro
=====

Esta oposición, como veremos a continuación, concierne a la de luz ↔ oscuridad, y por lo tanto, participa de las connotaciones que ésta tiene. El color blanco está identificado con la vida, con el amanecer, con la luz:

- "Raggiorna, lo presento
da un albore di frusto
argento alle pareti ..." (IV)

Como puede verse, el poeta presiente el alba, es decir, el renacer, precisamente por el reflejo blanco que ve en las paredes. La identificación entre "raggiorna" y el color blanco es total.

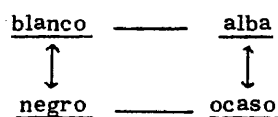
Así pues, podemos hablar de una conexión entre blanco y alba, que tiene su opuesta en negro - ocaso, que aparece en el siguiente contexto:

- "il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore." (III)

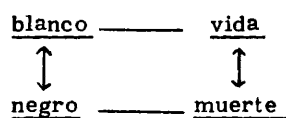
Si comparamos (IV) y (III), tendremos:

"raggiorna"	_____	"albore"
↓		↓
"stasera"	_____	"s'annera"

Es decir:



Y si tenemos en cuenta las connotaciones de alba y ocaso:

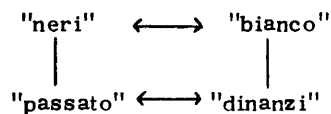


En este sentido la oposición blanco ↔ negro que aparece en este contexto:

- "Avrò di contro un paese d'intatte nevi

 Lieto leggerò i neri
 segni dei rami sul bianco
 come un essenziale alfabeto.
 Tutto il passato in un punto
 dinanzi mi sarà comparso." (IV)

"Nero" se relaciona con "passato", mientras que "bianco" lo hace con "intatte nevi", es decir, nieves no manchadas, vírgenes, no vividas y, por lo tanto, que ofrecen un futuro:



Esta connotación de blanco como vida aún no vivida y por consiguiente que se ofrece con todas sus posibilidades, la encontramos en:

- "Cola il pigro sereno nel riale

che l'accidia sorrade,
 pausa che gli astri donano ai malvivi
 camminatori delle bianche strade." (LI)

Por último, la relación blanco - tranquilidad:

- "e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto." (XVII)

A.I.1.e.3. El gris =====

Sin duda alguna, el color gris en Ossi di seppia se enlaza con el pa-
sado, con el recuerdo, y como tal nos remitimos al análisis dedicado a los
 temas del retorno y del tránsito (33). Pero veamos los textos:

- "Lontani andremo e serberemo un'eco
 della tua voce, come si ricorda
 del sole l'erba grigia
 nelle corti scurite, tra le case." (XLI)
- "Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
 sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
 e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
 schietto come la cima d'una giovinetta palma..." (XVII)
- "Se tu l'accenni, all'aria
bigia treman corrotte
 le vestigia
 che il vuoto non ringhiotte." (XXXI)
- "Perdersi nel bigio ondoso
 dei miei ulivi era buono
 nel tempo andato..." (L)

Como puede apreciarse en estos cuatro contextos es patente la rela-
 ción pasado (memoria) - gris:

(XLI)	-	"serberemo un'eco, ricorda	_____	"grigia"
(XVII)	-	"memoria"	_____	"grigia"
(XXXI)	-	"vestigia"	_____	"bigia"
(L)	-	"tempo andato"	_____	"bigio"

En la mente de todos está la connotación del color gris que se asocia a la tristeza, a la melancolía, connotación que recogen los diccionarios (34). Sin embargo, nos parece interesante señalar aquí una connotación que el propio poeta manifiesta en un contexto:

- "Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo." (LVIII)

Fijémonos en la identificación "vacillar" - "ore bige", que a nivel conceptual implica la de vacilación - gris.

Pero esta vacilación supone semánticamente una indeterminación, una incertidumbre y un desistir (35) y aquí encontramos ese entronque entre pasado y gris. Cuando estudiamos el tema del retorno (36) vemos cómo el retorno es la consecuencia de una indecisión ante la incertidumbre que caracteriza al futuro. Ahora bien, este significado profundo del gris participa del simbolismo general de este color, como aprecia Cirlot (37). Nos encontramos, por lo tanto, ante un retorno al pasado (recuerdo, memoria), movimiento clave en la semántica de la obra. En esta connotación de indeterminación coincide con el tema de la niebla (38), que también está presente en este último contexto citado (LVIII), que podemos ampliar con otros versos del mismo poema en que el autor parece establecer un paralelismo semántico del que el recuerdo no está ausente, sino que es protagonista:

- "ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi...
.....

Nulla di te nel vacillar dell'ore
 bige o squarciate da un vampo di solfo
 fuori che il fischio del rimorchiatore
 che dalle brume approda al golfo. " (LVIII)

Veamos ahora las dos estructuras paralelas, en las que se identifican conceptualmente "memoria" = "rimorchiatore" (39), mientras que "oscura regione" y "brume" no son otra cosa que el olvido:

"memoria"	_____	"oscura" ("regione")	_____	"affiori"	_____	"palese"
"rimorchiatore"	_____	"brume"	_____	"approda"	_____	"golfo"

Así pues, el color gris posee un significado que participa totalmente de esa dialéctica pasado ↔ futuro que es clave en este libro de Montale.

A. I. I. e. 4. El verde =====

Podemos hablar de un contenido positivo del color verde relacionado, especialmente, con la vegetación, viva y renovada, fértil. En este sentido el poeta recoge el simbolismo general del verde (40):

- "Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
 la tua vicenda accordi alla sua immensa,
 ed affiori, memoria, più palese
 dall'oscura regione ove scende vi
 come ora, al dopopioggia, si riaddensa
 il verde ai rami, ai muri il cinabrese. " (LVIII)
- "L'albero verdecupo
 si stria di giallo tenero e s'ingromma.
 Vibra nell'aria una pietà per l'avide
 radici, per le tumide cortecce.

Son vostre queste piante
 scarse che si rinnovano
 all'alito d'Aprile, umide e liete.
 Per me che vi contemplo da quest'ombra
 altro cespó riverdica, e voi siete." (LIV)

- "L'accólse la pastura
 che per noi più non verdeggia." (VI)

En (LVIII) observamos el paralelismo que Montale establece entre la memoria (pasado), que se hace más patente, más clara y el verde que se reaviva después de la lluvia. Se trata de un volver a la vida (de ahí el prefijo ri- de "riaddensa").

En (LIV), la relación verde - revitalización también es evidente:

- "L'albero verdecupo
 si stria di giallo tenero e s'ingromma.

 Son vostre queste piante
 scarse che si rinnovano
 all'alito d'Aprile, umide e liete.
 Per me che vi contemplo da quest'ombra,
 altro cespó riverdica, e voi siete." (LIV)

Como puede observarse existe una identificación "riverdica" — "rinnovano". De nuevo aparece el prefijo ri-, que indica ese proceso vida - muerte - vida, en el que el verde precisamente cumple la función del vivir o del revivir, función que "per noi" (para el poeta) ya no cumplen los prados:

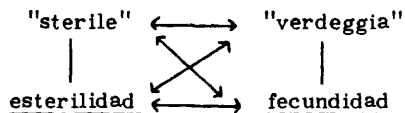
- "L'orda passò col rumore
 d'una zampante greggia
 che il tuono recente impaura.

L'accolse la pastura
che per noi più non verdeggia. " (VI)

Por último, un contexto en el que el color verde está relacionado con el mar, evidenciando una contradicción que manifiesta un engaño, una apariencia:

- "Il mare che si frange sull'opposta
riva vi leva un nembo che spumeggia
finché la piana lo riassorbe. Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa,
ansante più del pelago la nostra
speranza! — e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi." (LVII)

Hemos subrayado precisamente los dos términos de la oposición: "sterile" (41) significa todo lo contrario de "verde", es decir, algo incapaz de reproducirse o de dar lugar a un efecto o a un desarrollo:



Tan sólo puede tratarse de una apariencia de fecundidad, ya que en realidad sólo ofrece esterilidad, muerte.

A.I.1.e.5. El amarillo =====

El amarillo es utilizado refiriéndose al mar, a la tierra y a las plan-
tas.

En el primer caso, su significado es claro y concierne a la turbiedad del agua:

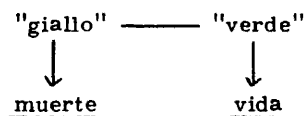
- "Di contro alla foce
d'un torrente che straboccava
il flutto ingialliva." (XLV)

Participa, aquí, del significado general de la turbiedad como oposición a claridad o limpidez (42).

Respecto a tierra, aparece en dos contextos:

- "M'affisso nel pietrisco
che verso te digrada
fino alla ripa acclive che ti sovrasta,
framosa, gialla, solcata
da strosce d'acqua piovana." (XL)
- "O rabido ventare di scirocco
che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci;" (XLVI)

El contenido negativo de "giallo" se hace patente al calificar un tipo de terreno "framoso" (43), que como tal participa de la semántica del movimiento descendente (44) y su relación con la muerte. Lo mismo podemos decir del segundo contexto (XLVI), en que "giallo" (en este caso no se trata de un amarillo puro, sino verdoso) califica un terreno árido, medio quemado ("arsiccio"), participando igualmente de la semántica del calor y del fuego (45). La mezcla del color indica un terreno no quemado del todo:



Pero en ambos textos hallamos un contenido negativo del color amarillo.

Nos queda por ver el uso del amarillo con respecto a la flora:

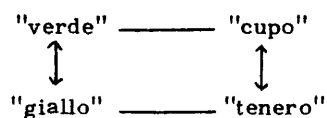
- "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara — amara l'anima.
Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità." (II)
- "Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino,
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino." (XIX)
- "L'albero verdecupo
si stria di giallo tenero e s'ingromma.
vibra nell'aria una pietà per l'avide
radici, per le tumide cortecce.
Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete.
Per me che vi contemplo da quest'ombra,
altro cespó riverdica, e voi siete." (LIV)

En I limoni (II), el color amarillo posee un contenido positivo y está clara su asociación con un estado de descongelación del corazón, de deshielo de los sentimientos, opuesto a un anterior tedio y amargura invernal:

"gialli" — "gelo del cuore si sfa" — "canzoni" — "solarità"

Respecto al segundo contexto (XIX), nos remitimos a lo ya comentado anteriormente (46).

En cuanto al tercero (LIV) nos parece digna de ser resaltada la oposición:



Es significativa la elección de los adjetivos "cupo" y "tenero", y creemos se debe tener en cuenta tanto su valor denotativo como el connotativo. "Cupo" significa oscuro, pero también triste. "Tenero", a su vez, claro, tenue, y además no endurecido por la edad, dulce (47). De lo que el poeta nos habla es de una renovación del color de la planta, oscurecido por el invierno, siendo la función del amarillo, en este caso, precisamente la de aclarar y renovar dicho color. Resaltamos también la oposición "cupo" ↔ "liete".

Así pues, en resumen, no se puede hablar de un significado general del amarillo y, en esto, el poeta coincide con el simbolismo de este color, que los especialistas consideran contradictorio (48).

NOTAS

1. - "Las connotaciones de día y noche derivan de su mitificación o sacralización. La noche era concebida como región de oscuridad que implica destrucción y ruina, o como fuelle de muerte que determina en el hombre su condición de opresión, de esclavitud. El día, por el contrario, se definía región o fuelle de luz, como fomento de vida que provoca en el ser humano su sentimiento de libertad. (...) pueden establecerse los siguientes paralelismos dicotómicos:

día concreciones de: luz ~ calor ~ vigor ~ movimiento
noche oscuridad frío debilidad inercia

ánimo ~ alegría ~ seguridad ~ vida ~ libertad "
temor tristeza inseguridad muerte esclavitud

(Fernández Leborans, Ma Jesús. Campo semántico y connotación. Madrid, Planeta, 1977; págs. 109-110).

2. - Ver B. II. 2. a. 1. b. 1.
3. - "Turbare": "agitare, per lo più intorbidando". (Dizionario Garzanti della Lingua Italiana. Milano, Garzanti, 1965).
"Intorbidando": "fig. oscuro, poco sereno". (Garzanti Diz.)
4. - Nos remitimos a B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 1., donde no sólo evidenciamos esta relación, sino también la de luz - recuerdo.
5. - Garzanti Diz.
6. - Ver B. II. 2. a. 2. a. 3.
7. - Ver B. II. 2. a. 2. c. 1.
8. - Devoto, G. e Oli, G. C. Dizionario della Lingua Italiana. Firenze, Le Monnier, 1971.
9. - Ver A. I. 1. a.
10. - Ver A. I. 1. a.
11. - "Certeza": "condizione di ciò che è certo, sicuro, assodato" (Garzanti Diz.).
"Certo": "concreto, reale". (Garzanti Diz.).
12. - "Falbo": "di colore giallo scuro..." (Battaglia, S. Grande Dizionario della Lingua Italiana. Torino)
13. - Sobre el contenido negativo del amarillo, ver A. I. 1. e. 5.
14. - "Illusione": "alterata corrispondenza fra le impressioni dei sensi e la realtà. Ingannevole rappresentazione della mente che immagina la realtà secondo i propri desideri e le proprie speranze, non quale essa è effettivamente." (Garzanti Diz.).
15. - "Disteso": "... steso ..., sereno". (Garzanti Diz.).
16. - "Tesa": "... tensione...". (Garzanti Diz.).
17. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 6. e.
18. - Ver B. II. 2. a. 1. b. 2.
19. - Según Cirlot, el escollo es "símbolo de todos los motivos de encantamiento y detención del destino" (Cirlot, J. E. Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1969; pág. 98).

20. - "Membro": "ciascuna delle parti in cui si articola il corpo umano, considerate nella loro struttura esteriore". (Garzanti Diz.).
"Parvenza": "apparenza esteriore, aspetto". (Garzanti Diz.).
21. - Ver también B.II.2.a.1.b.1.
22. - Este contenido positivo del agua es patente en Falsetto (V):
- "L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi...".
23. - Valentini no se compromete demasiado en la interpretación de este poema; sin embargo, es interesante su versión de la imagen de la "volpe". A pesar de todo, insistimos en la nuestra. (Valentini, A. Lettura di Montale. Ossi di seppia. Roma, Bulzoni, 1971; pág. 109).
24. - El zorro era considerado "en la Edad Media, símbolo frecuente del diablo. Expresa las aptitudes inferiores, las tretas del adversario." (Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 485).
"Símbolo tradicional de la astucia y el engaño..." (Pérez-Rioja, J. A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Tecnos, 1971; pág. 427).
25. - "Impallidito": "attenuato, smorzato (uno splendore, una luce); oscurato, offuscato..., fig., che ha perso vigore, energia, vitalità; svingorito; smorto, languente". (Battaglia Diz.).
26. - "Tramontare": "di un astro, scomparire sotto l'orizzonte di un dato luogo; fig., dileguarsi, aver fine, per lo più con un senso di dolore e di nostalgia." (Garzanti Diz.).
27. - Nos remitimos a A.III.1.c., donde analizamos otro contexto en que aparece el tema del ocaso.
28. - "Scialbo": "smorto, sbiadito. Privo di vivacità". (Garzanti Diz.).
29. - Uso recogido, por ejemplo, en Garzanti Diz., en que se cita como ejemplo "l'azzurro del cielo (o l'azzurro)".
30. - La asociación densidad - oscuridad, turbiedad está recogida por J. Casares. (Diccionario ideológico de la Lengua Española. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1973; pág. 127).
31. - "Infoltire": "farsi denso, spesso" (Garzanti Diz.).
32. - "... azul claro (cielo y día, mar sereno); azul oscuro (cielo y noche, mar tempestuoso); ... Así el azul oscuro se asimila al negro y el azul celeste, como también el amarillo puro, al blanco." (Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 144).
33. - Ver B.II.2.a.2.b.6.i. y B.II.2.a.2.b.6.j.
34. - "Grigio": "fig. monotono, malinconico: una vita grigia" (Garzanti Diz.).
35. - "Vacillare": "oscillare; fig., venir meno, rivelare incertezza". (Garzanti Diz.).
36. - Ver B.II.2.a.2.b.6.j.
37. - "Gris (neutralización, egoismo, abatimiento, inercia, indiferencia; es el color de las cenizas)" (Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 145).
38. - Ver A.III.1.a.
39. - Hay que tener presente el significado de "rimorchiare" - "... trainare, trascinare..." (Garzanti Diz.).- En este caso puede referirse a un pasado.

- 40.- Ver Cirlot, J. E., op. cit.; págs. 146 y 471.
- 41.- "Sterile": "di uomo o animale inetto a riprodurre. Fig., incapace di dar luogo ad effetti, sviluppi, conclusioni apprezzabili." (Devoto Diz.).
- 42.- Ver B.II.2.a.2.b.5.h.
- 43.- "Franoso": "soggetto a frane, cedevole e sconvolto." (Devoto Diz.).
 "Frana": "spostamento naturale verso il basso, più o meno rapido, di cospicue masse di materiali rocciosi." (Devoto Diz.).
- 44.- Ver B.II.2.a.2.b.6.f.
- 45.- Ver B.II.2.a.2.b.6.c.
- 46.- Ver A.I.1.e.1.
- 47.- Garzanti Diz.
- 48.- "Este color tiene un doble y contradictorio significado simbólico." (Pérez-Rioja, J.A., op. cit.; pág. 59).

A.I.2. EL SONIDO =====

A.I.2.a. EL SONIDO

En primer lugar, debemos advertir que este campo, en el libro, está lleno de matices. Montale caracteriza los diversos sonidos, prestando un cuidado especial a la hora de establecer diferencias que son semánticamente distintivas. Por esto, empezaremos analizando el sonido en general, para ir, después, abordando los diversos tipos de sonidos y su función significativa.

El primer lexema del campo es "suono", que en su generalidad da título al campo y que, sin embargo, es ya matizado por los contextos en que aparece. Encontramos este lexema por primera vez en Corno inglese (III), donde se nos muestra como un sonido especial, no normal. La relación - "suonare" - "strumenti" establece desde un principio la de sonido - música, es decir, sonido musical:

- "Il vento che stasera suona attento
— ricorda un forte scotere di lame —
gli strumenti dei fitti alberi ..." (III)

Esta relación se evidencia de nuevo en la última parte del poema:

- "il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'anvera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore." (III)

Es patente el paralelismo, aunque con una serie de diferencias. Sin embargo, la estructura o el eje semántico es el mismo:

viento ——— sonido ——— strumento

Estructura en la que el viento actúa como agente y el instrumento como paciente. El sonido es la consecuencia de la acción del viento sobre el

instrumento, que en el primer contexto son los árboles, y en el segundo, el corazón.

Veamos ambas estructuras:

a) "vento" — "stasera" — "suona" — "strumenti" — "alberi"
| | | | |
b) "vento" — "ora che lenta" — "suonasse" — "strumento" — "cuore"
s'annerà,"
"stasera"

La primera estructura horizontal (a), corresponde a un plano real, a un hecho que se está realizando (presente de indicativo) en el exterior, en la naturaleza.

La segunda estructura (b), por el contrario, corresponde a un plano irreal que entra dentro de un espacio reservado al deseo (subjuntivo), y por lo tanto, no realizado, y además, se refiere a algo interior ("cuore"). La oposición interioridad ↔ exterioridad se manifiesta igualmente en los instrumentos:

instrumento — árbol —> ramas, hojas (exterior)
 ↓
instrumento — corazón —> corazón (interior)

Las diferencias son, en consecuencia, éstas:

Plano a)	{	<u>natural</u> ↔ <u>humano</u> <u>exterioridad</u> ↔ <u>interioridad</u> <u>realidad</u> ↔ <u>deseo</u>	}	Plano b)
----------	---	---	---	----------

Son precisamente estas oposiciones las que enfrentan también a los dos sonidos: "suona" ↔ "suonasse". Cuando hablamos del viento (1) vemos como éste es principio activo, fuerza, y cómo está relacionado en tres contextos con el corazón ("cuore"). Pero en especial vamos a resaltar dos. Uno es el que ahora nos ocupa:

- "Il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore" (III)

El otro es el siguiente:

- "Voi mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia." (XXIII)

Se evidencia la siguiente estructura:

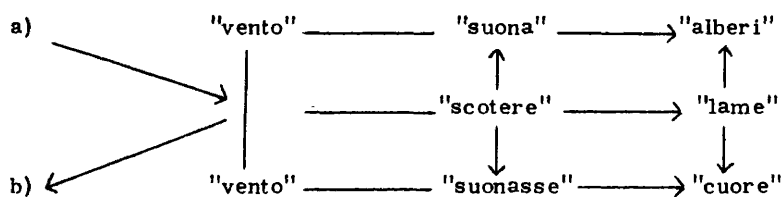
"vento" ——— "cuore" ———→ "suono"

"vento" ——— "cuore" ———→ "parole"

Como puede verse "parole" y "suono" se identifican. Es decir, el sonido que produce la acción del viento en el corazón genera esas palabras, el mensaje, la comunicación poética. Nos parece fundamental el verso entre guiones:

- "Il vento che stasera suona attento
— ricorda un forte scotere di lame —
gli strumenti dei fitti alberi..." (III)

que debe ser considerado como la estructura central que relaciona los dos planos a) y b):



Vemos así cómo "scotere" está en el centro de la estructura, en

cuanto que es algo previo al sonido. Éste se produce porque tanto los árboles como la lámina de metal son agitados:

"scotere" → sonido

El corazón, para sonar (es decir, para producir esa comunicación poética) tiene que ser, a su vez, sacudido, agitado. Y aquí el poeta juega con el doble significado de "scotere" (2):

"scotere" → "lama" → agitar
 → "cuore" → conmover

Es necesario que el corazón sienta para poder crear (3).

Otro elemento central es "lame" (4) cuya asociación con metal es evidente. También lo es la relación corazón - metal, cuyo resultado es el de corazón insensible (5), incapaz de sentir, de conmoverse.

En este sentido, llama la atención el adjetivo "scordato", que aplicado a un instrumento musical significa desafinado (6) y por consiguiente, que produce un sonido no armónico, desagradable; mientras que referido a "cuore", si se tiene en consideración la etimología de la palabra (se trata de un derivado de cor-cordis más el prefijo privativo) no es más que una negación de "cuore", esto es, de la interioridad, de la sensibilidad (7):

"scordato" → "strumento" → desafinado
 → "cuore" → insensible

De aquí la relación "scordato" - "lama", connotando ambas insensibilidad.

En resumen, lo mismo que para que una lámina metálica suene es necesario la acción de agitarla, así es necesario conmover, llenar de sentimientos el corazón del poeta, para que éste pueda crear.

A. I. 2. b. EL SONIDO AGUDO

Dentro de los sonidos agudos parece distinguirse dos tipos especialmente significativos: el chirrido y el silbido. Ambos poseen características y relaciones particulares, pero hemos considerado oportuno agruparlos, en cuanto que presentan rasgos comunes.

Veamos los contextos que se refieren al chirrido:

- "Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro
Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide." (XXXII)
- "... giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade." (LIII)
- "Ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)
- "Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa.
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio." (LVI)

La primera relación que encontramos en estos textos es la de chirrido - rueda, que está presente en todos excepto en el (LIII):

(XXXII):

"cigola" — "carrucola" (8)
 "stride" — "ruota"

(LIX):

"stridule" — "ruote"

(LVI):

"cigolio" — "ruota"

En su lugar veremos la semántica de la rueda y su connotación temporal (9).

La segunda relación, en conexión íntima con rueda, es la de chirrido - círculo:

(XXXII):

"cigola" — "carrucola" —> "trema un ricordo" —> "nel puro cerchio"

(LIX):

"stridule" — "ruote" —> "umani atti consunti" —> "oltre il confine che a cerchio ci rinchiude"

(LVI):

"cigolio" — "ruota" —> "rimbomba" —> "giri"

La estructura que resulta implica al chirrido en una relación directa con el retorno del pasado y, por tanto, con una concepción cíclica del tiempo:

chirrido — rueda —> pasado — círculo

En (LVI) el lexema que asume el concepto pasado es "rimbomba", que recoge la connotación temporal del eco, comúnmente extendida, en base a su característica de repetición (recuerdo) de un sonido.

Ahora bien, este retorno del pasado, es efímero. El mismo sonido que está relacionado con el recuerdo, lo está también con el olvido:

- "Cigola la carrucola del pozzo

.....

Trema un ricordo nel ricolmo secchio,

nel puro cerchio un'immagine ride.

Accosto il volto a evanescenti labbri:

si deforma il passato, si fa vecchio,

appartiene ad un altro ...

Ah che già stride

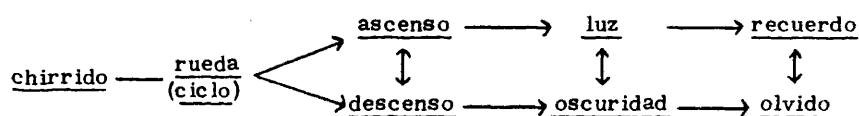
la ruota, ti ridona all'atro fondo,

visione, una distanza ci divide." (XXXII)

Ya vemos en otro lugar (10) la relación descenso - ascenso y luz - oscuridad. Debemos decir, ahora, que esta relación se mantiene en los contextos citados y que está también en conexión con el tema del chirrido:

(XXXII):	"cigola"	"sale"	"luce"
	"stride"	"ridona fondo"	"atro"
(LVI):	"cigolio"	"salir"	
(LIII):	"stridendo"	"giù"	"lanterne" ("s'afflosciano")
(LIX):	"stridule"	"sovrasta"	"tramontanti"
	chirrido	ascenso - descenso	luz - oscuridad

En síntesis, teniendo en cuenta todas estas relaciones, podemos llegar a una estructura general que las recoja. Partimos de la relación chirrido - rueda y del simbolismo cíclico de esta última, afirmándonos en las conclusiones a las que llegamos en otros capítulos (11):



Como ya hemos apuntado anteriormente, el otro tema importante dentro del sonido agudo es el del silbido, que está presente, mediante el lexema "fischio" en tres contextos:

- "Sul tardi corneggia la luna.
Ritornavamo dai nostri
vagabondari infruttuosi.
Non si leggeva più in faccia
al mondo la traccia
della frenesia durata
il pomeriggio. Turbati
discendevamo tra i vepri.
Nei miei paesi a quell'ora
cominciano a fischiare le lepri." (L)
- "Addio! — fischiano pietre tra le fronde,
la rapace fortuna è già lontana,
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, —
e la vita è crudele più che vana." (LI)
- "Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo." (LVIII)

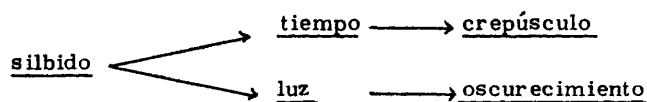
La primera relación que encontramos es la de silbido - tiempo:

- "Nei miei paesi a quell'ora
cominciano a fischiare le lepri." (L)
- "Addio! — fischiano pietre tra le fronde,
la rapace fortuna è già lontana,
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, —
e la vita è crudele più che vana." (LI)
- "Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo." (LVIII)

Se trata de un tiempo, de una hora determinada: el crepúsculo. En (L), el demostrativo-determinativo "a quell'ora" se refiere a "sul tardi cor-
neggia la luna". En (LI), si tenemos en cuenta la relación descenso - oscu-
ridad (12), resulta claro que "cala un'ora" se refiere al final del día, al fi-
nal de la luz.

En el tercer contexto (LVIII), "nel vacillar dell'ore/ bige o squarciate
da un vampo di solfo" nos remite a ese momento del atardecer en que el color
es incierto.

En los tres textos citados, podemos afirmar que la relación silbido -
tiempo, más específicamente se traduce en la de silbido - crepúsculo; es
decir, que la relación es doble y abarca dos campos semánticos:



Pero el silbido no sólo está en conexión con el tiempo y la luz, sino
también con el movimiento y más exactamente con el descenso. En los tres
contextos que acabamos de citar figuran lexemas que significan descenso:

- (L) "discendevamo"
 (LI) "cala"
 (LVIII) "vacillar" (13)

A. I. 2. c. EL SONIDO INTENSO Y EL NO INTENSO. EL SILENCIO

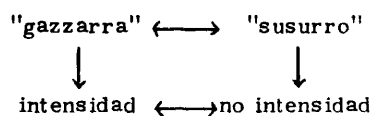
La oposición sonido intenso ↔ sonido no intenso y el silencio se hace patente en diversos contextos. Pero especialmente nos parece significativo a este respecto, el segundo poema del libro, I limoni, en el que el poeta nos habla de lo que es su poesía, oponiéndola a la poesía consagrada y grandilocuente:

- "Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla ..." (II)

En la segunda estrofa existe una contraposición dentro del campo semántico del sonido:

- "Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall'azzurro:
 più chiaro si ascolta il susurro
 dei rami amici nell'aria che quasi non si muove ..." (II)

Es precisamente esta oposición la que queremos analizar:



En primer lugar destaca el contenido negativo de "gazzarra" y el

positivo de "susurro". Intentaremos aclarar más esta oposición mediante el análisis de otros lexemas que participen también de la oposición intensidad - no intensidad. A este respecto, nos parecen importantes tres contextos:

- "Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà." (XLIV)
- "E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco." (XLI)
- "Un glorioso affanno senza strepiti
ci batte in gola" (LIV)

En (XLIV) se opone:

"gloria aperta" \longleftrightarrow "ansare che quasi non dà suono"

y precisando aún más:

"gloria"	\longleftrightarrow	"che quasi non dà suono" (14)
	$\swarrow \searrow$	
"aperta"	\longleftrightarrow	"ansare" (15)

Este significado de "non dà suono" aparece también en el contexto (XLI):

- "E un giorno queste parole senza rumore. . ." (XLI)

Aquí, sin duda, "rumore" significa fama (16).

Si comparamos este contexto con el anterior, resulta evidente que "queste parole senza rumore" son la consecuencia de esa "lezione" que el

poeta había aprendido no de la "gloria aperta" del mar, sino "dall'ansare / che quasi non dà suono". No por nada en ambos contextos están presentes dos lexemas que pertenecen a un mismo campo semántico: "lezione" y "educammo".

En (LIV), "glorioso" recoge toda la carga positiva que en el primer contexto no tenía "gloria". El "affanno senza strepiti", es decir, humilde, sencillo, humano, sin gloria, es precisamente por eso "glorioso" o digno de gloria.

De aquí que el sonido intenso se identifique con "gloria" o fama:

"strepito" - gloria
 "rumore" - gloria
 "suono" - gloria

Si volvemos de nuevo al segundo poema del libro y aplicamos estas estructuras, vemos cómo de pronto el poema adquiere una ironía que ya se manifiesta levemente en los primeros versos, pero que en la segunda estrofa llega a ser más corrosiva. Los dos planos, los dos extremos que se oponen en los primeros versos

"i poeti laureati" → "si muovono soltanto fra le piante dai nomi poco usati" → "bossi ligustri o acanti"
 ↑ ↓
 "io" → "amo" → "erbosi", "canne", "orti",
 "limoni"

se repiten, esta vez en el campo del sonido, con mucha más ironía en la segunda estrofa:

"uccelli" → "gazzarre"

"rami amici" → "susurro"

Si reparamos en que el adjetivo "laureato" que acompaña a "poeti" se refiere a la gloria de un poeta oficialmente reconocida, no es difícil relacionar "gazzarre" (sonido intenso) con las obras gloriosas de estos poe-

tas (17) y a éstos con "uccelli". Del mismo modo resulta clara la alusión a la altura a que estos poetas se elevan, que es causa de que nadie oiga lo que dicen. Por el contrario, "più chiaro" se oye el "susurro" de los poetas que no se elevan tanto: "i sensi di quest'odore / che non sa staccarsi da terra..." (II).

La estructura sería:

"poeti laureati"	—	"bossi ligustri o acanti"	:	"uccelli"	—	"gazzarre"	—	"azzurro"
↕		↕		↕		↕		↕
"io"	—	"erba", "canne", "limoni"	:	"rami amici"	—	"susurro"	—	"terra"

Como hemos visto, el poeta habla de su poesía, inspirada no tanto en el intenso ruido, como en ese sonido menor, más próximo e íntimo: el "susurro". La alusión al tema del sonido producido por las ramas de los árboles, aparece también en (III) (18), igualmente relacionado con la poesía:

De este contenido positivo de "susurro" participa otro lexema perteneciente al mismo campo, "mormorio":

- "forse il nostro cammino
a non tócce radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;" (XLI)

Pero volvamos a I limoni y veamos cómo en el texto existe toda una gradación del sonido que va desde un sonido intenso que se apaga, al silencio, pasando por una etapa intermedia ("susurro"):

- "Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il susurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove
.....
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
.....

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
.....

Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.
Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase." (II)

Nos interessa ahora precisamente ese "silenzio", que el "susurro" hace aún más intenso.

En primer lugar, el silencio está relacionado con el abandono, con una especie de dejadez e incluso, en algún contexto, con una auténtica rendición:

- "Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano ..." (II)
- "Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà." (XLIV)
- "E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco." (XLI)
- "Il silenzio ci chiude nel suo lembo

e le labbra non s'aprono per dire
 il patto ch'io vorrei
 stringere col destino: di scontare
 la vostra gioia con la mia condanna. " (LIV)

Las estructuras son semejantes:

"silenzi"	_____	"s'abbandonano"
"non dà suono"	_____	"mi rendo"
"silenzi"	_____	"stanchezze"
"silenzio"	_____	"patto", "condanna"

Por otro lado, el silencio están también relacionado con la soledad

(19):

- "Tutto il passato in un punto
 dinanzi mi sarà comparso.
Non turberà suono alcuno
 quest'allegrezza solitaria. " (IV)
- "Tacevano gli spari, nel grembo solitario
 non dava suono che il Leno roco. " (XXVIII)
- "Presa la mia lezione
 più che dalla tua gloria
 aperta, dall'ansare
 che quasi non dà suono
 di qualche tuo meriggio desolato, (20)
 a te mi rendo in umiltà. " (XLIV)

En los tres contextos la relación es idéntica:

silencio — soledad

Por el contrario, en otros contextos, resulta manifiesta la identificación de sonido intenso - no soledad, incluyendo en no soledad el tema de la ciudad, de la multitud:

- "L'orda passò col rumore
d'una zampante greggia
che il tuono recente impaura." (VI)
- "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase." (II)
- "S'ode grande frastuono nella via." (VI)

El sonido intenso se lexicaliza en "rombo", especialmente cuando se refiere al mar:

- "Sorgevano dal tuo petto
rombante aerei templi,
guglie scoccanti luci ...
.....
Una città di vetro dentro l'azzurro netto
via via si scopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un susurro.
Nasceva dal fiotto la patria sognata." (XXXIX)
- "Altri libri occorreano
a me, non la tua pagina rombante." (XLII)
- "Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante, sbarrato da solchi,
cresputo e fioccoso di spume." (XLV)
- "Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
azzurra l'ombra nuova." (XLIH)

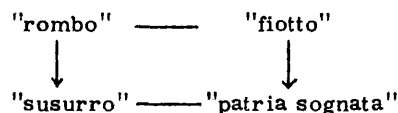
En el primer contexto citado está presente en dos ocasiones: una refiriéndose al mar, y otra, a "città". Queremos llamar la atención sobre esta segunda aparición, en la que "rombo" está neutralizado por "susurro":

- "e il suo rombo non era che un susurro." (XXXIX)

En otro contexto, el poeta se expresa con otra neutralización semejante, aunque no refiriéndose al mar:

- "... e il timpano
degli Tzigani è il rombo silenzioso." (LIII)

En (XXXIX) la explicación la encontramos en la siguiente estructura:



Se evidencia el carácter amenazador de "rombo", frente a la carga positiva de "susurro".

Algo parecido sucede con (LIII), en que la neutralización quizás sea debida al carácter musical de la imagen del timbal.

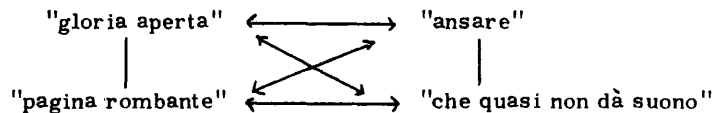
En cuanto al concepto negativo de "rombo", el mismo poeta lo declara en (XLII):

- "Altri libri occorrevano
a me, non la tua pagina rombante." (XLII)

Contexto que podemos comparar con:

- "Preso la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato..." (XLIV)

Resultando así:



Es decir, al poeta le interesa más un mar tranquilo, que no un mar agitado, amenazador.

A. I. 2. d. EL SONIDO, EL ASCENSO Y LA TIERRA

A la oposición vuelo ↔ permanencia (21), corresponde otra paralela en el campo del sonido, manifestada, en general, por sonidos producidos por animales. La oposición fundamental está en el sonido relacionado con el vuelo y con aquél relacionado con la tierra, es decir, con el producido por el movimiento sobre la superficie de la tierra. A este respecto, Montale utiliza normalmente palabras onomatopéyicas.

Ya en In limine (I), nos llama la atención esta relación:

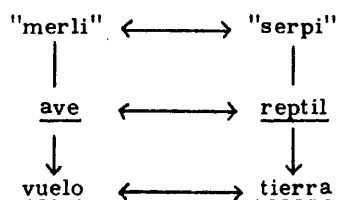
- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;" (I)

La misma negación no hace más que afirmar la normal identificación entre "frullo" y "volo" (22).

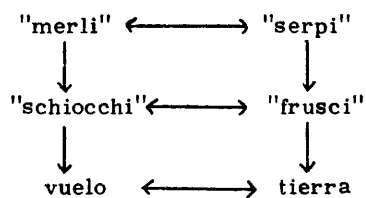
Pero, el poema que nos parece más significativo en este sentido, es quizás, el famoso Meriggiare pallido e assorto (XV), en el que las relaciones que hemos adelantado cumplen plenamente su función. Nos referimos a los cuatro primeros versos:

- "Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi." (XV)

En este contexto la oposición vuelo ↔ tierra se manifiesta en primer lugar en el campo de la fauna:



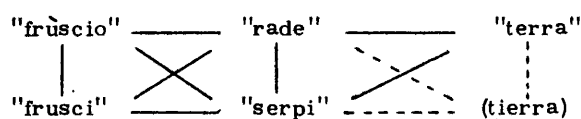
pero también en el sonido que producen estos animales:



La relación "fruscio" - "terra" aparece en otro contexto:

- " finchè goccia trepido
 il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
 tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
 le tende molli, un fruscio immenso rade
 la terra, giù s'afflosciano stridendo
 le lanterne di carta sulle strade. " (LIII)

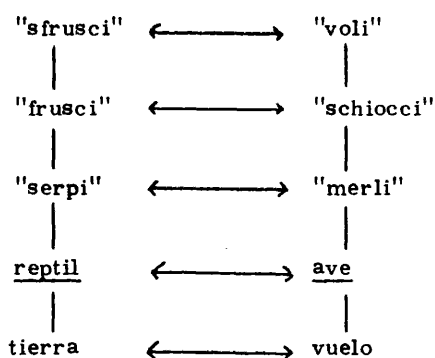
Si comparamos éste con el que estamos analizando, la analogía en lo que se refiere a "fruscio" es evidente:



Así como en (LX) es manifiesta su oposición a vuelo:

- "... un eucalipto biondo che si tuffi
tra sfrusci e pazzi voli
nella luce ..." (LX)

La estructura que se deriva de todos estos contextos, es la siguiente:

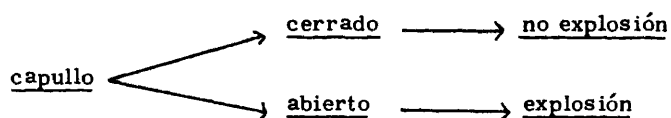


A.1.2.e. EL ESTALLIDO

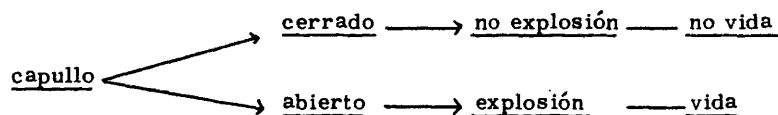
Dentro del campo que nos ocupa tiene una especial relevancia el tema del estallido, de la explosión y de sonidos que, aunque menos intensos, de algún modo están relacionados con éste. El significado positivo de este sonido se hace patente en todos los contextos en que aparece, pero fundamentalmente en dos:

- "La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespò umano nell'aria pura." (XXX)
- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)

La relación vida - estallido del primer contexto, es semejante a la de capullo - estallido del segundo. En éste, se evidencia la siguiente estructura:



Si tenemos en cuenta el significado de capullo (23) y la relación - vida - estallido de (XXX), podemos completar la estructura:



Igualmente, la reacción vitalista de los perros (24) ante el paso del tiempo:

- "Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante: discosta
esplode furibonda una canea." (L)

Esta relación vida - estallido aparece también en otro contexto:

- "Il fuoco che scoppietta
nel caminetto verdeggia
e un'aria oscura grava
sopra un mondo indeciso." (X)

"Scoppiettare", que en cierto modo podemos considerar como un diminutivo de "scoppiare", participa de la semántica del estallido. El fuego que aparece en el poema es el único elemento vital ("verdeggia") de la escena en la que todo parece agonizar.

En (XV), hay dos lexemas relacionados con el tema:

- "ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

 Osservare tra frondi il palpitare
 lontano di scaglie di mare
 mentre si levano tremuli scricchi
 di cicale dai calvi picchi." (XV)

En los versos citados tenemos que tener en cuenta la semántica de los animales que producen el sonido (25), relacionada con la vida.

Finalmente, un contexto perteneciente a Arsenio (LIII), en que Montale incita al protagonista a que haga crujir (26) su paso sobre la grava, precisamente para evitar el final de su viaje:

- "... fa che il passo
 su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
 il viluppo dell'alge: quell'istante
 è forse, molto atteso, che ti scampi
 dal finire il tuo viaggio, ..." (LIII)

Como vemos, en todos los contextos que hemos citado, se manifiesta la relación estallido - vida:

"vita"	-	"scoppia"
"bocci"	-	"esplodere"
"canea"	-	"esplode"
"fuoco"	-	"scoppietta"
"merli"	-	"schiocchi"
"cicale"	-	"scricchi"
"passo"	-	"scricchioli"
↓		↓
<u>vida</u>	-	<u>estallido</u>

A.1.2.f. EL GRITO

En todos los lugares del libro en que aparece este tema, hemos observado que lo hace siempre en relación con el tiempo (27):

- "io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono,
per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare." (XLIII)
- "una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento;" (LIV)
- "Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschiné che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.
Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa." (LVI)
- "Ogni forma si squassa nel subbuglio
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze: tutto schianta
l'ora che passa ..." (XLVII)

En (XLIII) el concepto tiempo está presente en la oposición, en cierto modo neutralizada, "fanciullo invecchiato".

En (LIV) la relación es señalada, incluso gráficamente, mediante los dos puntos:

- "Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo ..."

La consecuencia del grito es ese precipitarse del tiempo.

La connotación temporal de todo el contexto tercero (LVI), la vemos en el análisis que de él hacemos más adelante, al que nos remitimos (28).

En (XLVII), la relación se establece con "tutto schianta l'ora che passa...".

En resumen, en todos los contextos la relación es evidente, grito - tiempo. Pero ésta resultaría incompleta si no profundizamos más en el segundo término de la relación, es decir, en el tiempo, claramente presentado en tres de los contextos como un proceso (29):

(XLIII): "fanciullo invecchiato" —————→ proceso

(LIV): "precipita il tempo, spara" —————→ proceso

(XLVII): "l'ora che passa" —————→ proceso

Proceso que implica un alejamiento del pasado, una ruptura en el espacio reservado al recuerdo. En este sentido es claro (LIV), en que el grito es el que parece marcar esa ruptura, ese olvido:

- "una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spara con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento;" (LIV)

Los tres momentos sucesivos se manifiestan con claridad:

"memorie" —————→ "grido" —————→ "ogni ricordo è spento"

Digno de atención es también el primero de los contextos citados, en que el recuerdo aparece indirectamente mediante el sentimiento o el estado de ánimo que produce: "malinconia". En este sentido llama la atención el contenido, en cierto modo contradictorio, del lexema "malinconia" (30), que corresponde a la adjetivación que el poeta utiliza para calificar sus recuerdos:

- " Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti — e atroci. " (LX)

"ricordi" — "lieti" — "atroci"
↓ ↓ ↓
estado de ánimo — tranquilo, dulce — dolorido

Y, por otro lado, la negación de ese recuerdo, o mejor dicho, la necesidad de renunciar a él, implícita en ese "che non doveva pensare".

Así mismo, en el (XLVII), donde el concepto ruptura está lexicalizado en "schianta" y el pasado en "ora" (ambiguo, que puede significar tanto hora como ahora) que "passa", es decir, que se hace pasado.

Nos hemos detenido en estos tres contextos, para resaltar más lo que los diferencia del (LVI), en que la incapacidad del alma de gritar va unida a un proceso temporal circular del que no puede salir y que le lleva irremediablemente al pasado (31).

Todas estas consideraciones parecen confirmar la doble relación del grito con el tiempo y con el olvido:

grito — proceso temporal — olvido
↑ ↑ ↑
no grito — proceso temporal circular — recuerdo

Sin embargo, una relación grito - liberación se manifiesta en los últimos versos del libro:

- " Potere
simili a questi rami
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
di fremiti e di linfe,

sentire

noi pur domani tra i profumi e i venti

un riaffluir di sogni, un urger folle

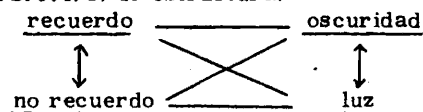
di voci verso un esito; e nel sole

che v'investe, rivièrè,

rifiorire!" (LX)

NOTAS

1. - Ver A. III. 1. d.
2. - "Scotere": "agitare con forza movendo da una parte all'altra o dall'alto in basso o viceversa..., fig., turbare, commuovere." (Garzanti Diz.).
3. - S. Ramat, citando a Noventa, señala el deseo de Montale, en este poema, de ser un auténtico poeta. (Ramat, S. L'ermetismo. Firenze, La Nuova Italia, 1969; pág. 106).
4. - "Lama": "piastra o lamina di metallo". (Garzanti Diz.).
5. - Battaglia cita expresiones como "cuore di ferro", "cuore corazzato" con este valor. (Battaglia Diz.).
6. - "Scordato": "che ha perso l'accordatura, stonato." (Garzanti Diz.).
7. - "Cuore": "sede dei moti interiori, intima parte dell'animo umano (e indica l'interiorità, il segreto della mente, del pensiero, della sensibilità, la memoria dei sentimenti, degli affetti)." (Battaglia Diz.).
8. - "Carrucola": "macchina semplice per sollevare pesi, costituita da una ruota a gola entro cui scorre una fune". (Garzanti Diz.).
9. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 3. b.
10. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 1.
11. - Ver en B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 1. la estructura:



- Ver también A. I. 1. b.
12. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 1. y B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 2.
 13. - "Vacillare": "muoversi in qua e in là, accennando a cadere". (Garzanti Diz.).
 14. - Para la oposición "gloria" ↔ "che quasi non dà suono" nos basamos en el significado de "gloria", sinónimo de "fama", que a su vez deriva del lat. "fama", rumor. (Garzanti Diz.).
 15. - Para la oposición "aperta" ↔ "ansare" tenemos en cuenta no sólo la connotación de estrechez de "ansare" (respirar con dificultad), sino también su etimología latina: derivado de "anxius", que tiene la misma raíz que "angere", estrechar. (Garzanti Diz.).
 16. - Ver nota anterior y lo que decimos en las siguientes páginas.
 17. - No consideramos pertinente a nuestro trabajo especificar a qué clase de poetas se refiere Montale.
 18. - Ver el análisis que de Corno Inglese (III) hacemos en A. I. 2. a.
 19. - Ver también B. II. 2. a. 2. b. 4. b.
 20. - Deriv. del lat. "desolare", dejar solo; deriv. a su vez de "solus". (Garzanti Diz.).
 21. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 6. h.

- 22. - "Negli Ossi di seppia il volo era la vocazione frustrata di Montale..."
(Valentini, A. Le ragioni espressive. Roma, Bulzoni, 1972; pág. 148).
- 23. - Ver B.I.1.b.
- 24. - Ver B.II.1.c.
- 25. - Ver B.II.1a. y B.II.1.d.
- 26. - "Scricchiolare": "produrre un rumore secco e crepitante..." (Garzanti Diz.).
- 27. - Ver B.II.2.a.1.b.1.
- 28. - Ver B.II.2.a.2.b.6.i.
- 29. - Utilizamos el término en su sentido etimológico: "pro-" adelante y "cedere", ir.
- 30. - "Malinconia": "stato d'animo dolente ma calmo, o temperato da una certa dolcezza". (Garzanti Diz.).
- 31. - Ver B.II.2.a.2.b.6.i. y B.II.2.a.2.c.1.

A. II. GEOGRAFIA

A. II. 1. EL AGUA
=====A. II. 1. a. EL MAR

El tema del mar es uno de los que más llaman la atención del lector de Ossi di seppia. Estamos, sin duda, ante un tema clave, tanto por su frecuencia como por su intensidad.

La característica más importante del mar en el libro es el movimiento. Generalmente aparece agitado:

- "Oggi una volontà di ferro spazza l'aria
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi
e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava." (XLVII)
- "Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommossi campi
del mare spuma o ruga." (LVI)
- "Riviere,
bastano pochi stocchi d'erbaspada
penduli da un ciglione
sul delirio del mare;" (LX)
- "..... Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa,
ansante più del pelago la nostra
speranza! — e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi." (LVII)
- "Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.

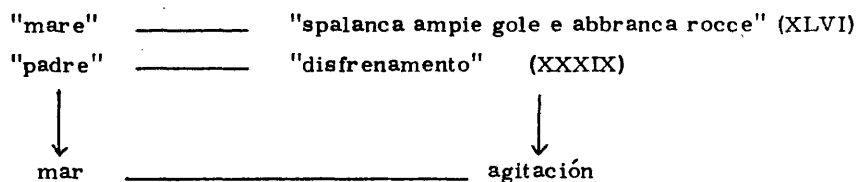
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto." (XXXIX)

- "E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi." (LI)
- "Nel destino che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra mai minaccia.
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia." (XXXIX)
- "Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;" (LX)
- "Mia vita è questo secco pendio ...
.....
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti." (XL)
- "Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante, sbarrato da solchi,
crespuato e fiocoso di spume." (XLV)
- "Quando più sordo o meno il ribollito dell'acque
che s'ingorgano
accanto a lunghe secche mi raggiunge:
o è un bombo talvolta ed un ripiovere
di schiume sulle rocce." (XXXVI)
- "Volarono anni corti come giorni,
sommersi ogni certezza un mare florido

- e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi." (XLV)
- "L'inganno ci fu palese.
Pesanti nubi sul torbato mare
che si bolliva in faccia, tosto apparvero." (XLV)
- "Oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce;" (XLVI)
- "Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa." (XXXIX)

Como puede verse, en todos estos contextos, el mar y la agitación
aparecen siempre juntos (1):

"mare"	_____	"grandi solchi crestati di bava" (XLVII)
"mare"	_____	"sommossi campi" (LVI)
"mare"	_____	"delirio" (LX)
"pelago"	_____	"ansante" (LVII)
"fiotto"	_____	"subbuglio" (XXXIX)
"fosso"	_____	"fiotta", "impetuoso", "s'increspano" (LI)
"flutto"	_____	"furia incompota" (XXXIX)
"ondate"	_____	"sballottati" (LX)
"mare"	_____	"colpi" (XL)
"mare"	_____	"pulsante", "cresputo" (XLV)
"acque"	_____	"s'ingorgano" (XXXVI)
"mare"	_____	"vorace" (XLV)
"mare"	_____	"torbato", "ci bolliva" (XLV)



Es evidente el carácter amenazador de esta agitación del mar (2):

- "Giunge a volte, repente,
un'ora che il tuo cuore disumano
ci spaura e dal nostro si divide.
Dalla mia la tua musica sconcorda,
allora, ed è nemico ogni tuo moto.
.....
Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento.
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti." (XL)
- "Oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alge
che spalanca ampie gole e abbranca rocce." (XLVI)

El mar está considerado como principio y como fin, es decir, como germinal y como destructor. La primera característica, la de principio u origen, es patente en estos contextos en que se habla del mar como patria y de la vida como exilio:

- "M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare.
.....
Ma sempre che traudii
la tua dolce risacca su le prode
sbigottimento mi prese
quale d'uno scemato di memoria
quando si risovviene del suo paese." (XLIV)
- "Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto." (XXXIX)

El tema del retorno del exiliado a su origen está identificado con el de la muerte. En esto, Montale, no hace más que recoger todo un simbolismo ya existente (3). Pero esta identificación se hace aún más patente si completamos el primero de los dos contextos citados (XLIV):

- "Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna.
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare.
La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai,
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano.
Ma sempre che traudii
la tua dolce risacca su le prode
sbigottimento mi prese
quale d'uno scemato di memoria
quando si risovviene del suo paese.

Preso la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà. Non sono
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato." (XLIV)

El poeta presenta aquí dos actitudes relacionadas con dos momentos temporales: por un lado la fe o confianza en un "evento" salvador, ligada a un pasado y rechazada o ignorada en el presente. Por otro, el conocimiento y la aceptación de un orden y de un significado que no es otro sino la muerte o regreso al origen.

La identificación retorno al mar y muerte, es patente:

"dissipa questa debole vita" = "ritornare nel tuo circolo"

Del mismo modo, el poeta nos define "vita":

"vita" = "sbandato mio passare" (4), "mia venuta", "viaggio".

El contenido de ese "ordine" no es otro que el propio "significato" del que nos habla en los últimos versos:

"ordine" = "significato" = "bruciare" = "ritornare nel tuo circolo"

Todo este significado de "ordine" se opone a "evento imposible", es decir, a la salvación. El poeta en un momento de su viaje se olvida de ese destino que le espera, pero el mismo mar se encarga de recordárselo y él lo acepta humildemente:

"mi scordai" → "presa la mia lezione" → "a te mi rendo"
 ↓
 "bene lo so" ↗

De aquí que no podamos estar de acuerdo con Valentini (5) cuando afirma que el poeta cree en un "evento imposible". Éste no cree, sino que creyó (en un pasado) y aun cuando creía, siempre que oía la resaca del mar sentía esa sensación del amnésico que súbitamente recuerda su patria, su origen, incluso no siendo consciente de ello. El destino del poeta es la destrucción, porque esa es la ley (el orden) que el mar le señala:

- "Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,
o l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fiumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame.
Nel destino che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra mai minaccia.
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia." (XXXIX)

Aunque a veces el mismo mar engaña y nos habla de salvación:

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza;
come può sorgere agile
l'illusione, e sciogliere i suoi fumi." (LIV)

El tema del mar aparece relacionado con el de la pendiente que fatalmente nos arrastra a él (6):

- "M'affisso nel pietrisco
che verso te digrada

fino alla ripa acclive che ti sovrasta,
 franosa, gialla, solcata
 da strosce d'acqua piovana.
 Mia vita è questo secco pendio,
 mezzo no fine,
 lento franamento." (XL)

- "Oh alide ali dell'aria
 ora son io
 l'agave che s'abbarbica al crepaccio
 dello scoglio
 e sfugge al mare da le braccia d'alghe
 che spalanca ampie gole e abbranca rocce." (XLVI)
- "E tutto scorre nella gran discesa
 e fiotta il fosso impetuoso tal che
 s'increspano i suoi specchi..." (LI)

Como puede verse el poeta opone a ese descenso (7) una fijación:

"franamento" ↔ "m'affisso"

En el segundo contexto el tema de la fijación se opone directamente al del mar y se identifica con una huida de éste:

"mare" ↔ "s'abbarbica"

La resistencia al retorno al mar (origen), sin duda, está relacionada con la identificación retorno - muerte que ya hemos visto. La función destructora del mar se realiza de tres maneras: inmersión o devoración, disolución, corrosión.

Inmersión o devoración:

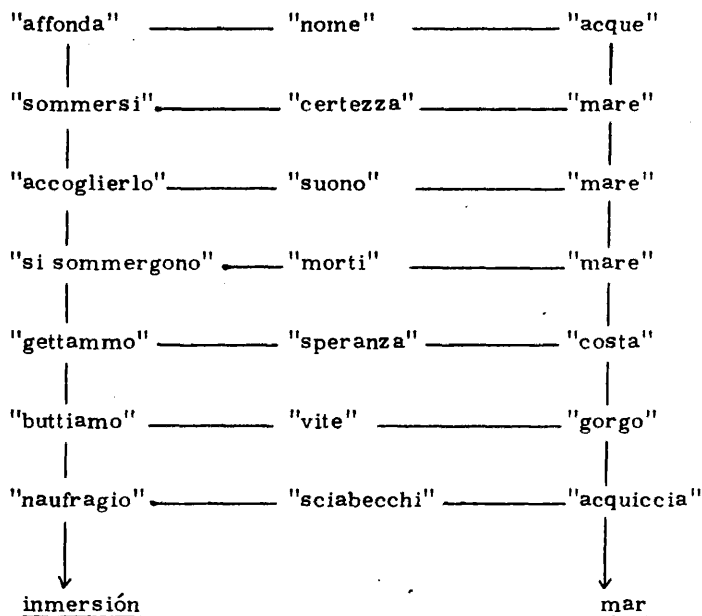
- "Disciogli il cuore gonfio

nell'aprirsi dell'onda;
 come una pietra zavorra affonda
 il tuo nome nell'acque con un tonfo!" (LV)

- "Volarono anni corti come giorni,
sommersi ogni certezza un mare florido
 e vorace che dava ormai l'aspetto
 dubbioso dei tremanti tamarischi." (XLV)
- "Viene un suono di buccine
 dal greppo che scoscende,
 discende verso il mare
 che tremola e si fende per accoglierlo." (LII)
- "... ed i mozzi
 loro voli ci sfiorano pur ora
 da noi divisi appena e nel crivello
 del mare si sommergono" (LVII)
- "... Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa,
 ansante più del pelago la nostra
 speranza! — e il gorgo sterile verdeggia
 come ai dì che ci videro fra i vivi." (LVII)
- "Pure lo senti, nel gioco d'aride onde
 che impigra in quest'ora di disagio
 non buttiamo già in un gorgo senza fondo
 le nostre vite randage." (XVI)
- "Or, m'avvisavo, la pietra
 voleva strapparsi, protesa
 a un invisibile abbraccio;
 la dura materia sentiva
 il prossimo gorgo, e pulsava." (XXXVIII)

- "E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi:
fanno naufragio i piccoli sciabecchi
nei gorghi dell'acquiccia insaponata." (LI)

Como vemos la estructura se repite, variando tan sólo lo devorado
o sumergido:



La inmersión en las aguas está relacionada con el carácter devorador o voraz del mar:

- "Oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio

dello scoglio

e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce." (XLVI)

- "Volarono anni corti come giorni,
sommersi ogni certezza un mare florido
e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi." (XLV)

"mare"	_____	"spalanca ampie gole"
"mare"	_____	"vorace"

El tema de la devoración está ligado al de la disolución. El mar nos devora y disuelve (8):

- "Cala nella ventosa gola
con l'ombra la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
si dismemora il mondo e può rinascere." (LII)
- "Tu chiedi se cos' tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino." (LVI)
- "Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;" (LX)
- "Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna..." (XLIV)
- "Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga

labile come nei sommossi campi
del mare spuma o ruga." (LVI)

La estructura manifestada es:

"dissolve"	_____	"parola"	_____	"frangenti"
"svanire"	_____	("io")	_____	"ondate"
"labile"	_____	"spuma o ruga"	_____	"mare"
"dissipa"	_____	"vita"	_____	"tu" (<u>mar</u>)

En el contexto segundo (LVI) podemos identificar "vanisce" y "si compie". Es evidente que el destino de todo es precisamente ese "vanire". En este sentido, Montale recoge todo un simbolismo ya existente: la inmersión como muerte y disolución (9). Pero el mar no digiere todo y devuelve los restos inútiles y corrompidos a la playa:

- "... che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso." (XXXVII)
- "Se tu l'accenni, all'aria
bigia treman corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte." (XXXI)

"vestigia"	_____	"corrotte"	_____	"vuoto"	_____	"sbatti"
"macerie"	_____	"inutili"	_____	"abisso"	_____	"non ringhiotte"

Consideramos necesario señalar el carácter repetitivo de la acción de "ringhiottire" (10): el mar escupe, en cierto modo, unos residuos que luego no vuelve a devorar.

Por último, el tema de la corrosión. Todo lo que se hunde en el mar sufre un proceso de corrosión, pero Montale presta atención especial a las pedras (11). La sal es el medio del que el mar se sirve para esta lenta - destrucción (12):

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;" (XLII)
- "Noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura." (V) (13)
- "Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
roso sul mio cammino ..." (XXXIX)

El mar no siempre posee ese carácter amenazador que hemos visto cuando hablábamos de su agitación. A veces está tranquilo, en calma, aunque con una frecuencia menor. Hemos observado que en algunos de los contextos en que el poeta habla del mar en calma, se repite una serie de elementos que nos parecen significativos. En primer lugar el viento suave, que como vemos en su lugar (14), está relacionado con la vida:

- "... Laggiù
dove la piana si scopre
del mare, un trealberi carico
di ciurma e di preda reclina
il bordo a uno spiro, en via scivola." (XIII)
- "Volava la bella età come i barchetti sul filo
del mare a vele colme." (XLV)
- "Una carezza disfiora
la linea del mare e la scompiglia
un attimo, soffio lieve che vi s'infrange e ancora
il cammino ripiglia." (XLVIII)

En los tres contextos se repiten estos elementos: viento suave, mar en calma, nave (excepto en el último) y movimiento:

"spiro"	_____	"piana del mare"	_____	"trealberi"	_____	"via scivola"
"vele colme"	_____	"filo del mare"	_____	"barchetti"	_____	"volava"
"soffio lieve"	_____	"linea del mare"	_____	"il cammino ripiglia"		

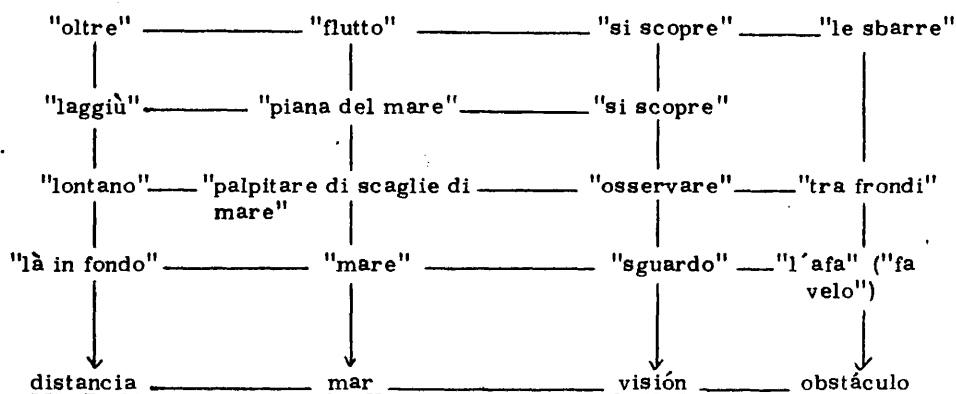
No olvidemos el simbolismo de la nave (15) relacionado con la salvación y el viaje a una vida futura.

En resumen, el mar en calma, en oposición al mar agitado (amenaza) está íntimamente ligado al viento suave (vida), a la nave (trascendencia y salvación) y al tránsito hacia una vida futura.

Pero así como hemos visto en qué manera el poeta sentía el mar tempestuoso como algo amenazador y próximo, por el contrario es interesante señalar cómo el mar en calma aparece generalmente como algo lejano al poeta que lo contempla, y entre éste y el mar aparecen siempre diversos obstáculos, ya arbustos, ya vapor que el bochorno levanta de la tierra:

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza." (LIV)
- "Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi." (XV)
- "e al mare là in fondo fa velo
più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe
dal suolo che si avvena." (XXXVI)
- "... Laggiù,
dove la piana si scopre
del mare, un trealberi carico
di ciurma e di preda reclina
il bordo a uno spiro, e via scivola." (XIII)

La estructura manifestada es:



Entre los movimientos marinos, la resaca está ligada al tema del re-
cuerdo, en los dos únicos contextos en que aparece:

- "Ma sempre che traudii

la tua dolce risacca su le prode
 sbigottimento mi prese
 quale d'uno scemato di memoria
 quando si risovviene del suo paese." (XLIV)

- "... viene a impetuose onde
 la vita a questo estremo angolo d'orto.
 Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
 una risacca di memorie giunge
 al vostro cuore e quasi lo sommerge." (LIV)

No es ajeno a esta relación el carácter de retroceso que este movimiento tiene.

A.II.1.b. LAS EMBARCACIONES

Este tema, en el que incluimos todo tipo de embarcaciones, es bastante frecuente en Ossi di seppia. Montale asume una tradición simbólica muy generalizada, recogida incluso en los diccionarios (16). Pero en el corpus aparece, por lo común, relacionada con el concepto salvación, connotación típica de la tradición cristiana -entre otras-, entendida la barca o la nave como vehículo en el que se hace el viaje a la vida venidera (17). El futuro como salvación, como superación de unos límites, como trascendencia. Ya vemos en su momento, la actitud excéptica del poeta ante este tema (18). Este mismo excepticismo se refleja en la relación barca - salvación. La salvación es pura ilusión y ésta adopta la forma de nave:

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
 come ci parla a volte di salvezza;
 come può sorgere agile
 l'illusione, e sciogliere i suoi fumi.
 Vanno a spire sul mare, ora si fondono
 sull'orizzonte in foggia di golette.

Spicca una d'esse un volo senza rombo,
 l'acque di piombo come alcione profugo
 rade. Il sole s'immerge nelle nubi,
 l'ora di febbre, trepida, si chiude.
 Un glorioso affanno senza strepiti
 ci batte in gola: nel meriggio afoso
 spunta la barca di salvezza, è giunta:
 vedila che sciaborda tra le secche,
 esprime un suo burchiello che si volge
 al docile frangente -- e là ci attende." (LIV)

Esta ilusión de salvación (por tanto no real) es breve y no consistente, de aquí la relación "illusione" - "fumi" (19).

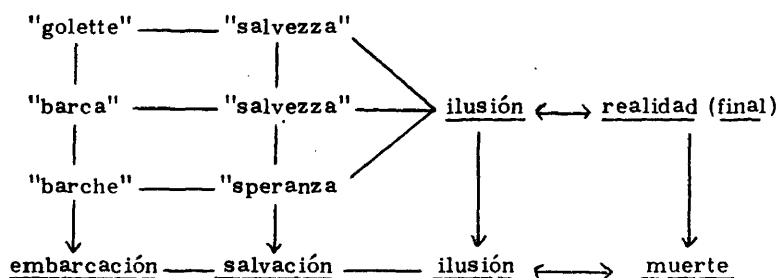
En otro contexto la relación se establece entre "barca" - "speranza":

- "Con le barche dell'alba
 spiega la luce le sue grandi vele
 e trova stanza in cuore la speranza.
 Ma ora lungi è il mattino,

 ora è certa la fine,
 e s'anche il vento tace
 senti la lima che sega
 assidua la catena che ci lega." (LII)

Una vez más, la esperanza de salvación (ilusión) se ha convertido en un final cierto, (real).

La estructura manifestada es la siguiente:

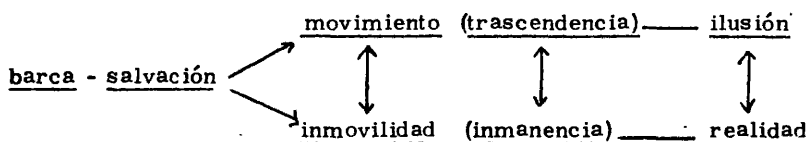


Ahora bien, frente a esta ilusión de salvación, la única solución es no navegar, rendirse. La imagen de la barca amarrada aparece con la misma obsesión que el tema de la rendición:

- "Arremba su la strinata proda
le navi di cartone, e dormi,
fanciulletto padrone: che non oda
tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi.
.....
Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato sente la sua condanna.
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Amarra la tua flotta tra le siepi." (XXXIII)
- "Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia
mobile d'un rigagno; vedile andarsene fuori.
Sii preveggenete per lui, tu galantuomo che passi:
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,
che non si perda; guidala a un porticello di sassi." (VII)

Frente al peligro de la navegación, que no ofrece ninguna posibilidad de salvación (pura ilusión), se tiene la salida del amarre, de la seguridad (20). Se manifiesta así una doble relación del tema de la barca: por un lado con el movimiento (trascendencia), que es ilusión, y, por otro, con la

inmovilidad (inmanencia), que es real (21):



En general, a la barca que navega le espera la perdición -ya hemos visto cómo la salvación es pura ilusión-. Si nos remitimos a los dos contextos citados (XXXIII) y (VII), veremos cómo al movimiento de las embarcaciones corresponde, en el primer caso, un naufragio y en el segundo, el poeta da por sentado que si la flota no se refugia en un puerto, se perderá:

(XXXIII):	"flottiglia" —→	"discende" —→	"naufragio"
(VII):	"navicelle" —→	"andarsene" —→	"(che non si)perda"

Pero insiste aún en el contexto (XXXIII):

- "Arremba su la strinata proda
le navi di cartone, e dormi,
fanciulletto padrone...
.....
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Amarra la tua flotta tra le siepi." (XXXIII)

Amarrar la barca en un puerto seguro es la única manera de evitar el desastre:

"arremba" —	"navi" —	"proda" (XXXIII)
"amarra" —	"flotta" —	"siepi" (XXXIII)
"guidala" —	"flotiglia" —	"porticello" (VII)

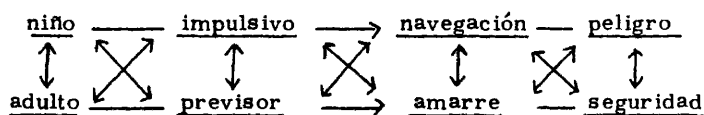
Llamamos la atención sobre la insistencia del poeta en el tema de los barcos de papel o cartón, siempre relacionados con la infancia:

"fanciuletto"	_____	"navi"	_____	"cartone"	(XXXIII)
"fanciullo"	_____	"navicelle"	_____	"carte"	(VII)
"fanciulli"	_____	"flottiglia"	_____	"carta"	(LI)

Esta relación la explica el mismo Montale en el contexto (VII) por un lado por el adjetivo que acompaña a "fanciullo": "estroso", es decir, impulsivo (22), y por otro, por el que acompaña a "flottiglia": "delicata", esto es, delicada (23). A este acto impulsivo del niño se opone la actitud previsorora del "galantuomo":

"fanciullo"	—	"estroso"	—	"affida navicelle (di carta) alla fanghiglia"
↕		↕		↕
"galantuomo"	—	"preveggenete"	—	"guida flottiglia (delicata) a un porticello"

De aquí podemos deducir la siguiente estructura conceptual:



Sin embargo, la navegación (el movimiento), es lo único que puede conducirnos hacia un futuro (dudoso) que inexorablemente lleva implícito la desaparición de toda huella (24):

- "... Laggiù,
dove la piana si scopre
del mare, un trealberi carico
di ciurma e di preda reclina

il bordo a uno spiro, e via scivola.
Chi è in alto e s'affaccia s'avvede
che brilla la tolda e il timone
nell'acqua non scava una traccia." (XIII)

NOTAS

- 1.- Ver B.II.2.a.1.b.2.
- 2.- "Del aspecto del mar se puede deducir el carácter positivo (germinal) o negativo (destructor)..." (Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 349).
- 3.- "El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. "Volver al mar" es como "retornar a la madre", morir." (Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 310).
- 4.- El tema del exilio está implícito en el adjetivo "sbandato": "uscito dal proprio gruppo" (Garzanti Diz.).
- 5.- "So di avere una missione e non ricordo più quale; credo in un evento impossibile... E mi pareva di ritrovare il senso, le parole del mio messaggio accanto a te, mia patria, mio padre, mio mare, così come lo smemorato si riscuote ricordandosi del suo paese" (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; págs. 144-145). Tampoco estamos de acuerdo con el significado que este crítico da a "ardere": "Ardere, questo è il mio significato (e forse splendore, forse anche illuminare...)" (Ibidem).
- 6.- Ver B.II.2.a.2.b.6.f. y B.II.2.a.2.b.5.i.
- 7.- Ver A.II.2.c. y B.II.2.a.2.b.5.i.
- 8.- "En un plano cósmico, el símbolo de la devoración concierne sin duda a la devoración final que la tierra (en este caso el mar) hace de cada cuerpo humano, después de la muerte, a su disolución, de manera que bien puede asimilarse a una digestión." (Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 177).
- 9.- "La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida." (Cirlot J. E. op. cit.; págs. 62-63). En Ossi di seppia, sin embargo, la inmersión, excepto en Falsetto (V), posee una función destructora y está ligada a la muerte. El renacimiento se convierte en una devolución de restos corrompidos.
- 10.- "Ringhiottire": "inghiottire di nuovo". (Garzanti Diz.).
- 11.- Ver A.II.2.b.
- 12.- "El carácter destructor del agua salada para las formas superiores de vida terrestre, la convierte también en símbolo de esterilidad." (Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 349).
- 13.- Una vez más, Esterina, la protagonista de Falsetto (V), es la excepción que confirma la regla.
- 14.- Ver A.III.1.d.
- 15.- Ver A.II.1.b.
- 16.- "Barca": "... vita, esistenza...". (Battaglia Diz.).
- 17.- "En el simbolismo cristiano, la nave representa -en medio de un mundo de tempestad y tentaciones- el viaje a la vida futura." (Pérez-Rioja, J. A. op. cit.; pág. 313).
- 18.- Ver B.II.2.a.2.c.1.

19. - Connotación recogida en los diccionarios: "Fumo": "... l'annebbiamento dell'intelletto, l'ebbrezza prodotta dal vino, dall'ira." (Garzanti Diz.).
20. - El diferente valor de la barca que navega y de la que está amarrada está recogido por Battaglia en su Diccionario: "andare (la barca), procedere alla meno peggio, senza grosse difficoltà... Assicurare la barca in porto, mettersi in luogo sicuro... Tirari i remi in barca... ritirarsi (da un'impresa), rinunciare alla lotta." (Battaglia Diz.).
21. - "El sentido más profundo de la navegación nos es dado por Pompeyo el Grande al decir: "Vivir no es necesario; navegar sí.". Con ello quiso descomponer la existencia en dos estructuras fundamentales: por vivir entendía vivir para sí; por navegar, vivir para trascender.". (Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 334).
22. - "Estroso": "che agisce per estro". (Garzanti Diz.).
"Estro": "stimolo, impulso, istinto". (Garzanti Diz.).
23. - "Delicato": "facile a guastarsi..." (Garzanti Diz.).
24. - Ver B.II.2.a.2.c.1.

A.II.2. LA TIERRA =====

A.II.2.a. LA TIERRA

Cuando hablamos de la agitación (1) que caracteriza a todo el escenario natural de la obra (paisaje), incluimos también la tierra. En In limine nos encontramos ya, con este estado de inquietud:

- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo." (I)

Se nos presenta así el tema de la tierra como algo que se opone al vuelo (2), pero también como algo que se agita, con todo lo que esta agitación tiene de inútil, de frustrante, de inmovilidad, al menos para el poeta, que frente al vuelo de Esterina, permanece en tierra:

- "Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi della razza
di chi rimane a terra." (V)

Esta tierra de la que Montale es fatalmente prisionero, está, repetimos, en una perpetua agitación:

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)
- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge

come acqua tra le dita;
 inafferrati eventi,
 luci — ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;" (XLVI)

Así, vemos cómo tierra aparece relacionada con agitación y por otro lado, mantiene una oposición con vuelo:

"commovimenti"	-	"terra"
"convulsa"	-	"terra"
"commuoversi"	-	"eterno grembo"

"volo"	↔	"eterno grembo"
"spiccata"	↔	"rimane a terra"
"sorvolano"	↔	"terra", "radici"

La tierra es la permanencia, el no vuelo, la no liberación. Su agitación no es más que un intento frustrado:

- "Il frullo che tu senti non è un volo,
 ma il commuoversi dell'eterno grembo;" (1)

La identificación de "terra" y "eterno grembo" es muy significativa: la tierra como seguridad e interioridad, frente al riesgo que representa lo exterior (3). El poeta es de los que permanecen en tierra, de los que no se arriesgan:

- "Ti guardiamo noi della razza
 di chi rimane a terra." (V)

La indecisión, el temor y como consecuencia, el preferir lo seguro frente al riesgo (la navegación, el vuelo), es un tema continuo que vemos en otros lugares del trabajo (4). "Grembo" es el punto de partida, al que el temor nos hace regresar.

La tierra se convierte en lo inferior frente a lo superior (5) y, precisamente, la permanencia en tierra es una renuncia a la superación (6).

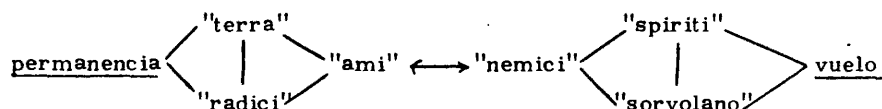
Nos remitimos al análisis de I limoni (II) (7), donde evidenciamos la oposición "azzurro" ↔ "terra" (altura ↔ bajura), que el poeta traslada al plano del lenguaje, calificando de elevado el utilizado por los poetas "laureati", en oposición al suyo, más cercano a la tierra, no elevado, como el olor de los limones (8):

- "i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra ... " (II)

Esta contraposición entre lo que vuela y todo aquello que permanece en tierra aparece en otro contexto:

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici. " (XLVII)

Aquí acepta plenamente su condición de terrestre, considerando como hostil todo aquello que vuela:



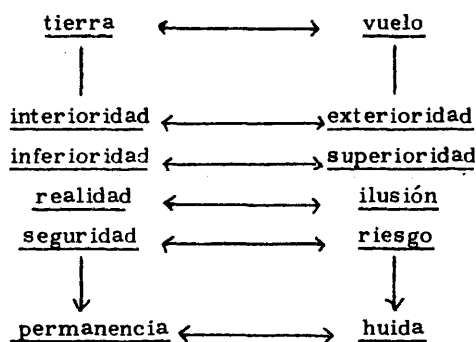
Define su vida como "sottile", es decir, como aquello que está debajo (9), oponiendo lo inferior a lo superior, lo bajo a lo alto en el sentido estricto, no cualitativo, de la palabra. La tierra no sólo es origen (y por tanto madre), sino también refugio, seguridad; de aquí la imagen del regazo ("grembo")

- "Il frullo che tu senti non è un volo,

ma il commuoversi dell'eterno grembo:
 vedi che si trasforma questo lembo
 di terra solitario in un crogiuolo." (I)

La tierra como regazo, como lo interior opuesto a lo exterior, ya desde In limine, en que la parte interior del "muro", caracterizada por ese "rovello", se opone a ese "fantasma" que quizás ("forse") sea la salvación, pero que es fantasma y por tanto, irreal. El poeta exhorta a su interlocutor a liberarse de esa red ("sottile" < "sub-tela") que nos aprisiona, pero Montale permanece, prefiriendo la sed y el óxido (consunción) (10).

En síntesis:



Una relación que nos parece importante es la de suelo - grieta, que está presente en cinco contextos:

- "Nelle crepe del suolo o su la vecchia
 spiar le file di rosse formiche
 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
 a sommo di minuscole biche." (XV)
- "Ed era forse oltre il telo
 l'azzurro tranquillo;
 vietava il limpido cielo
 solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiuersi d'un'ignita
zolla che mai vedrò." (XXI)

- "e al mare là in fondo fa velo
più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe
dal suolo che si avvena." (XXXVI)

- "Mia vita è questo secco pendio
.....
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti.
Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita." (XL)

- "Come affondava il tallone
nel suolo screpolato,
tra le lamelle d'argento
dell'estili foglie." (L)

De estos contextos nos parecen fundamentales dos, ya que en ellos el poeta evidencia el paralelismo entre lo que podríamos llamar plano natural y plano ideológico. Se trata de los contextos (XXI) y (XL).

El primero de ellos merece que nos detengamos con especial atención y que lo amplíemos a la totalidad del poema:

- "Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo
 l'azzurro tranquillo;
 vietava il limpido cielo
 solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico
 mutarsi della mia vita,
 lo schiudersi d'un'ignita
 zolla che mai vedrò.

Restò così questa scorza
 la vera mia sostanza;
 il fuoco che non si smorza
 per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è
 un'ombra — ma quella io sono.
 Potessi spiccarla da me,
 offrirvela in dono." (XXI)

El primer tema con el que nos encontramos es el del conocimiento (11) ("sapeste", "vedrò", "ignoranza", "scorgete"). El segundo es el del cubrimiento ("scialbatura", "tonaca", "riveste", "telo", "zolla", "scorza"). Es precisamente este segundo tema el que se convierte en el central del poema. "Scialbatura" nos remite a otro contexto:

- "Il sole, in alto, — e un secco greto.
 Il mio giorno non è dunque passato:
 l'ora più bella è di là dal muretto
 che rinchiude in un occaso scialbato." (XXIV)

Como puede observarse, aparece claramente la relación:

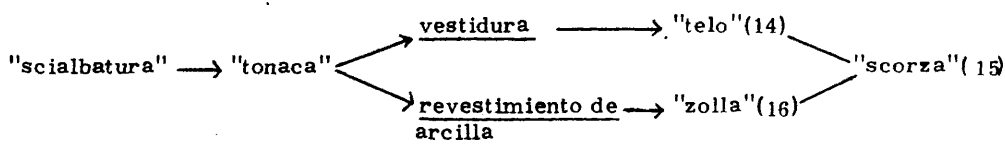
"muretto" — "occaso" — "scialbato"

Respecto a la connotación de "muretto" como límite, nos remitimos al capítulo correspondiente (12). Sin embargo, es conveniente llamar la atención sobre la de "ocaso" - "scialbato", en que Montale juega con la oposición "ocaso" \longleftrightarrow "alba" (sci - alba - to): un ocaso que aparentemente se presenta como alba.

Ahora bien, en el contexto que nos ocupa (XXI), existe, sin duda, una identificación entre "scialbatura" y "tonaca":

- "Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura. " (XXI)

"Tonaca" (13) es el signo intermediario entre "scialbatura" y "telo". Es el que va a permitir al poeta pasar dentro del tema del cubrimiento, del recubrimiento de tierra al del tejido ("telo"):



Es evidente la connotación de todos estos signos que poseen como rasgo común y dominante el de cubrimiento ("riveste"). ¿Qué es lo que resulta cubierto? El poeta lo dice claramente: "la nostra umana ventura" (17); por tanto, el futuro, la suerte, el destino.

El poema puede dividirse en dos partes:

- a) lo que está bajo el revestimiento.
- b) lo que está más allá del revestimiento.

El segundo y el tercer cuarteto nos dan el contenido del más allá, como siempre matizado por "forse":

- "Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;

vietava il limpido cielo
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi d'un'ignita
zolla che mai vedrò. " (XXI)

"oltre il telo" → "l'azzurro tranquillo", "il limpido cielo"

El mismo poeta nos da la clave de ese "cielo". Basta interpretar "o vero" (18) no como disyuntivo, como hace Valentini (19), sino como explicativo:

"oltre il telo" → "c'era il falòtico mutarsi della mia vita"

Nos parece fundamental subrayar aquí el significado de "falòtico", esto es, "estravagante" (20), extravagante, que traspasa unos límites ("il telo").

Recordemos un contexto en que "vita" es adjetivada por "sottile":

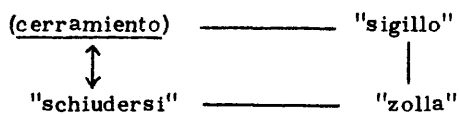
- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciame,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici. " (XLVII)

Como afirmamos en su momento (21), "sottile" es una connotación etimológica ("sottile" < "sub-tela"). La estructura que se deriva es:

"oltre"	_____	"il telo"	_____	"mutarsi" ("della mia vita")
↕		↕		↕
"sub"	_____	"tela"	_____	(no cambio) "vita"

La condición para alcanzar el cambio, la mutación, es la apertura del "sigillo", en el siguiente cuarteto identificado con "zolla":

- "O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi d'un 'ignita
zolla che mai vedrò." (XXI)



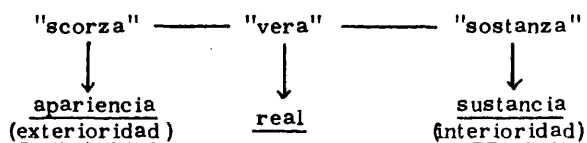
Pero Montale afirma que esa posibilidad no existe para él ("mai vedrò").

Opuesto a "mutarsi" (cambio) figura en el cuarto cuarteto "restò"
(22):

"mutare" ↔ "restare"

Con "restare" se identifica "scorza" y "sostanza": lo aparente, lo exterior ("scorza") ya no se opone a lo que está debajo, "sostanza" (23), sino que se identifica con ello.

Y este es el momento de evidenciar la doble oposición apariencia ↔ realidad y realidad ↔ duda. La primera resulta neutralizada:



La segunda opone la dudosa ("forse") existencia de un ámbito más allá de los límites en que es posible una mutación, al real (y por tanto no dudoso) "sub-stare", es decir, el no cambio:

"forse" ↔ "vera"

"Il fuoco che non si smorza" (24) es algo que permanece desconocido, ignorado y Montale lo identifica con la ignorancia:

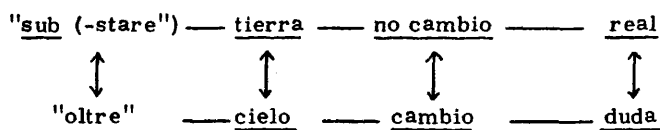
- "il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza" (XXI)

De este modo vemos cómo se oponen, dentro del campo del conocimiento y de la percepción, signos como "sapeste", "scorgete" y "mai vedrò", "ignoranza". Lo que se conoce es el cubrimiento que al final del poema se transforma en sustancia, lo real. Lo que se ignora y no se ve, es la dudosa posibilidad de evolución o de cambio que está más allá de los propios límites. Por eso el autor se identifica con una sombra:

- "Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra — ma quella io sono." (XXI)

"Ombra" en este texto posee un doble contenido. Por un lado es la oscuridad producida por un cuerpo opaco ("scorza") que intercepta la luz ("azzurro tranquillo", "limpido cielo") y, por otro, es la mera apariencia (25).

Así, la posibilidad de mutación se identifica con "cielo" contraponiéndose a la no posibilidad, que lo hace con tierra ("zolla"). La apertura de esa "zolla" - "sigillo" es condición necesaria para la mutación. Pero ésta se considera dudosa; lo único cierto, real, es la condición de inmovilidad:



El tema de la apertura de la tierra en relación con la posibilidad de vida, está presente en el segundo contexto que citábamos como fundamental:

- "Mia vita è questo secco pendio
.....

È dessa, ancora, questa pianta
 che nasce dalla devastazione
 e in cima ha i colpi del mare ed è sospesa
 fra erratiche forze di venti.
 Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita. " (XL)

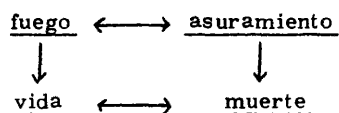
La relación es patente:

"suolo" — "spaccare" —→ "nascere"

Una conexión que hemos observado en tres contextos, es la de -
tierra - asuramiento:

- "Portami il girasole ch'io lo trapianti
 nel mio terreno bruciato dal salino ..." (XIX)
- "O rabido ventare di scirocco
 che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci;" (XLVI)
- "O vero c'era il falòtico
 mutarsi della mia vita,
 lo schiudersi d'un ignita
 zolla che mai vedrò." (XXI)

Para la relación fuego - vida nos remitimos al capítulos corres-
 pondiente (26), pero interesa señalar aquí que el terreno quemado que figu-
 ra en los dos primeros contextos (XIX) y (XLVI), poco tiene que ver con la
 vida, sino con la consunción y la muerte. Resulta patente aquí la oposición
fuego ↔ asuramiento:



El fuego está relacionado con "l'originale fiammata" (XI):

- "Ma dove cercare la tomba
dell'amico fedele e dell'amante;
quella del mendicante e del fanciullo,
dove trovare un asilo
per codesti che accolgono la brace
dell'originale fiammata;" (XI)

Con el fuego primordial e impetuoso:

- "Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
impetuoso
nelle vene del mondo; - in un riposo
freddo le forme, opache, sono sparse." (XXXV)

Por el contrario, el terreno quemado se identifica más bien con el "male di vivere":

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
.....
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa..." (XX)

En el tercer contexto (XXI), "zolla" pierde este contenido de quemado y por tanto de muerte. El terrón de tierra aquí está ardiendo, no quemado, sino aún activo (27). Esta actividad es el "fuoco che non si smorza" del poema (XXI) que acabamos de analizar.

A.II.2.b. LA PIEDRA

Cuando estudiamos el sentimiento (28), analizamos la relación - piedra - dolor motivada por la de piedra - inmovilidad. Es precisamente la inmovilidad una de las características de la piedra. Ésta aparece en el corpus relacionada también con el abismo:

- "la raffica che t'incolò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, á queste
pietre che sporge il monte alla voragine." (XII)
- "Or, m'avvisavo, la pietra
voleva strapparsi, protesa
a un invisibile abbraccio;
la dura materia sentiva
il prossimo gorgo, e pulsava;" (XXXVIII)
- "Disciogli il cuore gonfio
nell'aprirsi dell'onda;
come una pietra zavorra affonda
il tuo nome nell'acque con un tonfo!" (LV)
- "un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode ..." (LII)

La estructura es:

"pietre"	—————>	"voragine"
"pietra"	—————>	"gorgo"
"pietra"	—————>	"affonda"
"pietrame"	—————>	"s'inabissa"

Es evidente la tendencia de la piedra hacia el abismo, hacia el mar. Tendencia motivada no sólo por un deseo de liberación y de movimiento (29), sino también por la necesidad de que inicie el proceso de corrosión y desgaste característico de la piedra:

- "noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura." (V)

- "Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
róso sul mio cammino..." (XXXIX)

Proceso que el poeta, en dos ocasiones, desea para sí mismo (30):

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine ..." (XLII)
- "diventare
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare;" (LX)

Como puede observarse, en los cuatro contextos, la piedra resulta consumida por el mismo elemento: el mar. En dos de ellos se hace alusión a la sal; excepto el último, todos poseen, el rasgo común de consunción (31). "Levigare" tiene como rasgo dominante el de lisura, sin embargo ese alisamiento tan sólo puede ser resultado de un proceso de desgaste (32):

"ciottolo"	_____	"intacca"	_____	"salsedine"
"ciottolo"	_____	"róso"	_____	(<u>mar</u>)
"ciottoli"	_____	"mangiati"	_____	"salsedine"
"pietra"	_____	"levigata"	_____	"mare"

El tema de las rocas y los escollos se manifiesta como claramente opuesto al del mar mediante la contraposición movimiento ↔ inmovilidad. La roca está relacionada con la detención del tiempo:

- "La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.

Ricordi la lucertola

ferma sul masso brullo ... " (V)

"scoglio"	_____	"distendi"
"masso"	_____	"ferma"

Esterina, la protagonista del poema, necesita lanzarse al agua porque:

- "L'acqua è la forza che ti tempera,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi ..." (V)

Así, como ya decimos en su lugar (33), esta inmovilidad debe entenderse como incapacidad de renovación y de cambio (34), no por nada los muros de Montale son de piedra o de roca:

- "... e il remo che scandaglia
l'ombra non urta più il roccioso muro." (LV)
- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)

Sin embargo la roca ofrece también seguridad frente al carácter dudoso del cambio (mar) :

- "oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alge
che spalanca ampie gole e abbranca rocce." (XLVI)

La espuma (fruto del movimiento del mar) y la roca (inmovilidad) aparecen en dos contextos:

- "Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque
che s'ingorgano
accanto a lunghe secche mi raggiunge:
o è un bombo talvolta ed un ripiovere
di schiume sulle rocce." (XXXVI)
- "Lame d'acqua scoprentisi tra varchi
di labili ramure; rocce brune
tra spumeggi..." (LX)

Pero la roca no sólo se opone al mar, sino también a otra imagen del movimiento (y temporal) como la nube (35):

- "Come quella chiostra di rupi
che sembra sfilacciarsi
in ragnatele di nubi;
tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di un certezza: la luce." (XVI)

En este contexto, que no ha sido comprendido por la crítica (36), nos interesa no sólo la relación roca - nube, sino también el paralelismo establecido con "animi".

En primer lugar, señalemos cómo el poeta añade al contenido de inmovilidad de "rupe" el de clausura o cerramiento de "chiostra" (37). En segundo lugar, hay que considerar la presencia de "sembra" (38) que convierte la relación "chiostra di rupi" con "nubi" en mera apariencia y, por tanto, no real: se trata de una mera ilusión óptica.

A continuación el poeta establece el paralelismo: "tali i nostri

animi arsi/.../ si perdono nel sereno / di una certezza: la luce.". Pero ese aferrarse a la luz, al presente, como única realidad y certidumbre (39) es pura ilusión. Esa llama es aparente. La realidad es la ceniza como futuro.

El poeta parte de dos oposiciones:

"rupi" ↔ "nubi"

"animi arsi" ↔ "luce"

y establece el paralelismo:

"rupi"	↔	"nubi"
"animi arsi"	↔	"luce"

Pero mediante la intervención de la ilusión, de la apariencia - ("illusione", "sembra") neutraliza las oposiciones:

"rupi"	—	"nubi"
"animi arsi"	—	"luce"

Veamos, por último, cómo Montale utiliza un rasgo connotativo de piedra (esterilidad) y uno de agua (vitalidad) para, invirtiéndolos, indicar que un torrente tiene poca cantidad de agua y muchas piedras:

- "La foce è allato del torrente, sterile
d'acqua, vivo di pietre e di calcine;" (LIX)

A.II.2.c. EL FOSO

En un contexto Montale define su vida como "randagia":

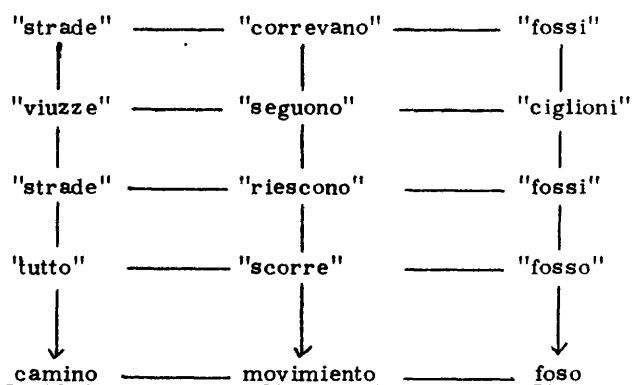
- "Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde
che impigra in quest'ora di disagio
non buttiamo già in un gorgo senza fondo

le nostre vite randage." (XVI)

"Randagio" (40) que quiere decir errante, sin embargo, etimológicamente deriva de "randa" que significa borde (41); es decir, el que camina por un borde (42). Como puede verse el adjetivo "randage" aparece en un contexto donde también está presente la imagen del "gorgo". Pero es más, en Ossi di seppia el camino figura casi siempre unido a la imagen del abismo, del precipicio:

- "So che strade correvano su fossi
incassati, tra garbugli di spini;
mettevano a radure, poi tra botri,
e ancora dilungavano
verso recessi madidi di mufte,
d'ombre coperti e di silenzi." (XLV)
- "le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni." (II)
- "Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla." (II)
- "E tutto scorre nella grandiscesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi." (LI)

Como puede constatarse la estructura que se manifiesta es la que a continuación sintetizamos:



Si, como hemos visto, la vida, en el libro, está concebida como viaje o camino, no es difícil concluir que es un camino que bordea un precipicio. La imagen del foso, del abismo es típica de Montale y constituye una continua amenaza. Baste aquí apuntar la relación de los dos temas (43).

Debemos señalar la conexión entre pendiente - abismo (44), entendido el abismo como meta final del derrumbamiento y del descenso:

- "E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi..." (LI)
- "oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce;" (XLVI)

La pendiente está íntimamente relacionada con el descenso (45').

Nos interesa ver cómo Montale identifica su vida, precisamente, con la pendiente:

- "Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento." (XL)

Descenso, "franamento", que no sólo se opone ya al vuelo, sino incluso a ese intento desesperado de fijación en el suelo:

- "M'affisso nel pietrisco
che verso te digrada..." (XL)

De aquí esa especie de obsesión por las raíces:

- "ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alge
che spanca ampie gole e abbranca rocce;" (XLVI)

En este sentido el poema más intenso quizá sea el titulado Clivo (LII), del que más adelante hacemos un análisis en profundidad (46).

A.II.2.d. LA COSTA

En el ámbito de la oposición mar ⇔ tierra es forzoso distinguir la zona limítrofe en la que ambos entran en contacto. La importancia de este tema en el libro no pasa desapercibida a sus lectores. El mismo Montale le dedica un entero poema, Riviere (LX), que ocupa el último lugar en el libro, aun no siendo cronológicamente la última creación de la serie, sino una de las más antiguas.

La playa nos es presentada en Casa sul mare (LVI) como final del viaje, del camino:

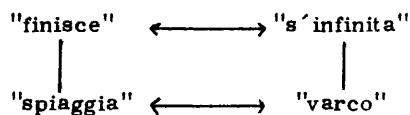
- "Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi
.....

Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno." (LVI)

El camino no puede proseguir, pues el mar se lo impide con su presencia:

- "Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI) (47)

La opción está en la oposición "compie" ("finisce") ↔ "s'infinita".
El primer término se identifica con la playa. El segundo con "passi il varco",
"passerai di là dal tempo":



Esta identificación de la playa con el final, aparece también en otros versos:

- "Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva.
.....
Ah, potevo
credervi un giorno o terre,

bellezze funerarie, auree cornici
all'agonia d'ogni essere." (LX)

- "... sulla rena
 dei lidi era un risucchio ampio, un eguale
 fremer di vite
 una febbre del mondo; ed ogni cosa
in se stessa pareva consumarsi." (LX)

Se opone a la esperanza de salvación (ilusión) que ofrece el mar (48):

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza;
 come può sorgere agile
 l'illusione e sciogliere i suoi fumi." (LIV)

En un contexto contrastan claramente el contenido desesperanzador de la playa y el de falsa esperanza del mar:

- "... Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa,
 ansante più del pelago la nostra
speranza! - e il gorgo sterile verdeggia
 come ai dì che ci videro fra i vivi." (LVII)

La esperanza se perdió en la costa y el "gorgo" a pesar de su esterilidad, "verdeggia", es decir, sigue hablando de salvación (49).

El tema de la playa, o mejor dicho, el de los límites, varía. Unas veces nos es presentada como tranquila, otras como agitada:

- "Sono mutati i segni della proda
dianzi raccolta come un dolce grembo." (LIV)

Fijémonos en la estructura "proda" - "dianzi" - "dolche grembo", y comparémosla con este otro contexto:

- "Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra ~~stupita~~ fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro." (XLV)

La "casa sul mare", que en la infancia era el lugar de refugio, el "centro", ("dolce grembo") se transforma, posteriormente, en el final del camino, donde "si compie ogni destino". La evolución es de centro a final, de salvación a muerte. Lo que permanece invariable es la actitud indecisa del protagonista, que en la infancia no se atreve a ir más allá de los montes:

- "Poco s'andava oltre i crinali prossimi
di quei monti; varcarli pur non osa
la memoria stancata." (XLV)

Y en la madurez, tampoco se decide a "passare il varco":

- "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)

En las playas, "auree cornici / all'agonia d'ogni essere", tan sólo quedan seres destinados a la condenación, seres indecisos llenos de visiones (incluso ilusiones), pero sin fe:

- "Nella conca ospitale
della spiaggia

non erano che poche case
 di annosi mattoni, scarlatte,
 e scarse capellature
 di tamerici pallide
 più d'ora in ora; stente creature
 perdute in un orrore di visioni.
 Non era lieve guardarle
 per chi leggeva in quelle
 apparenze malfide
 la musica dell'anima inquieta
che non si decide." (XLV)

Se trata de seres que, al contrario que Esterina, pertenecen a la
 "razza di chi rimane a terra".

Dentro de este panorama desolador, no podemos olvidar ese canto
 de esperanza que representa el último poema Riviere (LX):

- "sentire
 noi pur domani tra i profumi e i venti
 un riaffluir di sogni, un urger folle
 di voci verso un esito; e nel sole
 che v'investe, riviere,
 rifiorire!" (LX)

A. II. 2. e. EL POLVO

El tema del polvo nos es presentado con toda su fuerza e intensidad
 en un contexto, Arsenio (LIII), protagonizando el primer y último verso del
 poema:

- "I turbini sollevano la polvere
 sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
 deserti, ove i cavalli incappucciati

annusano la terra, fermi innanzi
 ai vetri luccicanti degli alberghi.

 e ancora
 tutto che ti riprende, strada portico
 mura specchi ti figge in una sola
 ghiacciata moltitudine di morti,
 e se un gesto ti sfiora, una parola
 ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
 nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
 vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri. " (LIII)

En el primer verso tenemos tres temas: "i turbini" (el viento + es-
 piral), el movimiento ("sollevano") y "polvere". En el último, también tres:
 el viento, el movimiento y "cenere". Ahora bien, "polvere" y "cenere" po-
 seen un rasgo común: "resti mortali" (50). De este modo, se identifican y
 ambos signos connotan un pasado, el resto de un pasado ya muerto.

NOTAS

- 1.- Ver B.II.2.a.2.b.6.e.
- 2.- Ver B.II.2.a.2.b.6.h.
- 3.- "Grembo": "... fig., la parte interna o nascosta di ql. co." (Garzanti Diz.). Derivado del lat. "gremium": "regazo, seno, interior, centro... protección, socorro, cuidado". (Blázquez, A. Diccionario latino - español. Barcelona, Sopena, 1967).
- 4.- Ver especialmente: B.II.2.a.2.b.6.j., B.II.2.a.2.b.6.h., B.II.2.a.2.b.6.g., B.II.2.a.2.b.6.d, B.II.2.a.3., A.II.1.b., B.II.2.a.1.b.5.b.2., B.II.2.a.1.b.1., B.II.2.a.2.b.4.b. y B.II.2.a.2.b.1.a.
- 5.- "Superiore": "che sta sopra, più in alto". (Garzanti Diz.).
"Inferiore": "che sta sotto, più in basso". (Garzanti Diz.).
- 6.- Ver nota 4.
- 7.- Ver A.I.2.c.
- 8.- Ver B.II.2.a.1.a.2.
- 9.- Ver B.II.2.a.1.b.5.
- 10.- Ver B.II.2.a.2.a.6.
- 11.- Ver B.II.2.a.2.a.5.
- 12.- Ver B.II.2.a.2.b.1.a. y A.III.1.c.
- 13.- "Tonaca": "veste..., rivestimento di creta con cui si ricoprono i modelli per fare la forma..." (Garzanti Diz.).
- 14.- "Telo": "pezzo di tela" (Garzanti Diz.).
- 15.- "Scorza": "rivestimento esterno..., la pelle dell'uomo, l'aspetto esteriore." (Garzanti Diz.).
- 16.- "Zolla": "pezzo di terra compatta" (Garzanti Diz.).
- 17.- "Ventura": "sorte; caso; ... il futuro" (Garzanti Diz.).
- 18.- "O vero": "ossia, cioè; ... o, oppure, con valore disgiuntivo." (Garzanti Diz.).
- 19.- Valentini interpreta "o vero" como disyuntivo y pasa por alto la relación "telo" - "tonaca". (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 91)
- 20.- "Falòtico": "stravagante..." (Garzanti Diz.).
"Stravagante": "che esce dai limiti prefissi o consueti". (Garzanti Diz.).
- 21.- Ver B.II.2.a.2.a.6.
- 22.- "Restare": "fermarsi, trattenersi in un luogo, rimanere..., permanere in un determinado stato, posizione, condizione." (Garzanti Diz.).
- 23.- "Sostanza": "ciò che costituisce l'essere proprio di una cosa, il sostrato che rimane identico sotto il mutare delle qualità ed è uno...; (lat. "substantia", da "substare", stare sotto)" (Garzanti Diz.).
- 24.- "Smorzare": "spegnere (deriv. lat. "exmortiare", deriv. di "mortuus", morto)" (Garzanti Diz.).
- 25.- "Ombra": "zona di oscurità prodotta da un corpo opaco che intercetti la luce; ... cosa senza consistenza, mera apparenza." (Garzanti Diz.).

- 26.- Ver C.e.3.
- 27.- "Ignito": "infocato, acceso" (Garzanti Diz.). Compárese con "arsiccio" ("bruciacchiato, riarso") o con "bruciato" ("arso dal fuoco, riarso, inaridito") (Garzanti Diz.).
- 28.- Ver B.II.2.a.1.b.6.
- 29.- "La visione era, infatti -e si chiariva pian piano- quella della terra che si protende all'abbraccio marino. La dura pietra, condannata alla immobilità ("immobilità come tormento") pareva "sentire" il gorgo sottostante, si vivificava in un impossibile tragico slancio... E la vastità del mare redimeva, riscattava il "patire dei sassi", la loro aridità, la loro immobilità." (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 133).
- 30.- Comentamos estos dos contextos, así como el (XXXIX) en B.II.2.a.1.a.3.
- 31.- "Intaccare": "corrodere, consumare..." (Garzanti Diz.).
 "Rodere": "consumare..." (Garzanti Diz.).
 "Mangiare": "consumare..." (Garzanti Diz.).
 "Levigare": "... rendere liscio..." (Garzanti Diz.).
- 32.- Ver B.II.2.a.1.a.3.
- 33.- Ver B.II.2.a.2.b.6.a.
- 34.- "Volevo fare una poesia che fosse costruita come il muretto a secco... il paesaggio erano rupi e mare. Io avrei quindi qualcosa di molto rustico, nello stesso tempo qualcosa, invece, che fosse cangiante, mutevole..." (Montale parla di Montale. Intervista radiofonica con S. Miniussi, seconda trasmissione. Citada por Graziosi, E. Le figure del tempo negli Ossi di seppia. Lingua e Stile, VII (1972), nº 1, pág. 149.)
- 35.- Ver A.III.1.b.
- 36.- Nos referimos a Valentini (Lettura..., op. cit.; pág. 78) y a Forti, M. (Eugenio Montale, La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione. Milano, Mursia, 1973; pág. 73.)
- 37.- "Chiostra": "recinto, arco, cerchia. Luogo chiuso; zona delimitata". (Garzanti Diz.).
- 38.- "Sembrare": "avere l'apparenza" (Garzanti Diz.).
- 39.- Ver A.I.1.c.
- 40.- "Randagio": si dice di chi va errando..., sperduto. (Prob. deriv. di "randa"). (Garzanti Diz.).
- 41.- "Randa": "ant. bordo, orlo, margine". (Garzanti Diz.).
- 42.- "quivi fermammo i passi a randa" (Alighieri, Dante. La Divina Commedia. Inf. XIV, 12.)
- 43.- Ver B.II.2.a.2.b.6.i, B.II.2.a.2.b.6.f. y B.II.2.a.2.b.1.b.
- 44.- Ver A.II.1.a.
- 45.- Ver B.II.2.a.2.b.6.f., B.II.2.a.2.b.6.f.1 y B.II.2.a.2.b.6.f.2.
- 46.- Ver B.II.2.a.1.b.1.
- 47.- Ver B.II.2.a.2.b.1.a.
- 48.- Ver A.II.1.b. y B.II.2.a.1.b.5.b.1.



- 49. - Ver el análisis de este contexto en B.II.2.a.1.b.5.b.1.
- 50. - "Polvere": "ceneri, resti mortali". (Garzanti Diz.).
 "Cenere": "resti mortali...". (Garzanti Diz.).

A.III. METEOROLOGÍA

A.III.1. METEOROLOGÍA

=====

Este campo es uno de los clave del libro. Es indudable que refleja una realidad climática de la región en que nació el poeta, Liguria. Lo mismo podemos decir del paisaje, de la zoología, de la flora, etc. Pero, afirmar esto no nos compete, sino el estudiar y evidenciar el significado, el contenido y la función semántica de los elementos naturales materializados en unas determinadas estructuras lingüísticas. Como es lógico, no en todos los contextos se manifiesta esta función con una misma intensidad connotativa. En muchos, la función es puramente descriptiva.

A.III.1.a. LA NIEBLA

El tema de la niebla está lexicalizado en dos lexemas que, sin embargo, no cumplen la misma función significativa aun teniendo el mismo contenido básico: "bruma" (1) y "nebbia" (2): niebla.

En los dos primeros contextos en los que aparece la palabra "bruma" se manifiesta una oposición:

"bruma" \longleftrightarrow "solco"

"bruma" \longleftrightarrow "golfo"

- "sei lontana e però tutto divaga
dal suo solco, dirupa, spare in bruma." (XXVI)
- "Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo." (LVIII)

Si nos fijamos en "solco" (3), surco, se trata de un camino ya

trazado, determinado, por donde las cosas transcurren. Pero todo ("tutto") se desvía de ese trazado, se sale de su surco, "divaga", para desaparecer, para desvanecerse en la "bruma" y en lo indeterminado (4):

"solco" (determinado) \longleftrightarrow "bruma" (indeterminado)

Encontramos esta misma estructura en el segundo contexto, aunque invertida:

"brume" (indeterminado) \longleftrightarrow "golfo" (determinado)

El remolcador surge de lo indeterminado para llegar a un lugar, a una meta determinada: el golfo.

En los otros dos contextos, en los cuales el concepto niebla se lexicaliza en "nebbia", la relación se establece con el campo de la luz:

- "... cara
tristezza al soffio che si estenua: e a questo,
sospinta sulla rada
dove l'ultime voci il giorno esala
viaggia una nebbia, alta si flette un'ala
di cormorano." (LIX)
- "Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino." (LVI)

En (LVI) la relación que se establece es con la oposición memoria olvido (5). Existe el recuerdo, pero su visión no es clara, no es total.

En (XXVI) y (LVI) podemos observar la conexión entre niebla y desaparición:

"tutto" \longrightarrow "spare" \longrightarrow "nebbia" (XXVI)
"tutto" \longrightarrow "vanisce" \longrightarrow "nebbia" (LVI)

Habría que hacer una excepción con (LVIII): el sujeto no va hacia la niebla, sino que sale de ella.

La niebla está también relacionada con los últimos momentos del día, es decir, con el anochecer:

"ultime voci il giorno esala" - agonía - anochecer

"ora che torpe" - anochecer

"dove l'ultime voci il giorno esala" (anochecer) → "viaggia una nebbia"

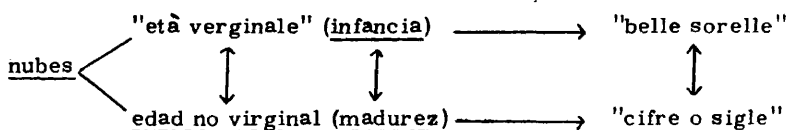
"nell'ora che torpe" (anochecer) → "nebbia di memorie"

A. III. 1. b. LAS NUBES

En Fine dell'infanzia Montale de manera explícita subraya la intensidad semántica de este tema:

- "Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare." (XLV)

"Età verginale" se refiere a la infancia. Las nubes en esa edad, no son "cifre" o "sigle", sino "le belle sorelle che si guardano viaggiare". Se deduce que en la madurez, las nubes son "cifre o sigle":

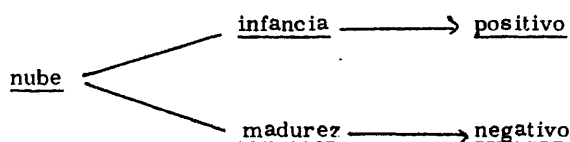


Si desarrollamos estas oposiciones, tenemos que admitir que:

- a) "Età verginale" se opone a una edad no virginal, es decir, que infanzia se opone a madurez.

- b) "Belle sorelle" es un concepto positivo y por lo tanto su contrario tiene que ser negativo.
- c) "Cifra" y "sigla" no son negativos en sí. Los dos tienen el mismo significado (6).
- d) Al no ser negativos "cifra" y "sigla", lo negativo está en la palabra que abrevian, esto es, en lo que significan.

Está claro que las nubes, durante la infancia, durante la edad cándida, ingenua ("verginale") son algo considerado como bello ("belle"), no hostil ("sorelle"), positivo. En la madurez, en la edad no ingenua, son, sin embargo, símbolo ("cifre o sigle") de algo negativo:



Veamos ahora otro contexto en que la nube está relacionada con el tiempo, con la edad:

- "Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
 che a poco a poco in sé ti chiude. " (V)

El color gris es un tono intermedio entre el blanco y el negro. El blanco es símbolo de la pureza y la virginidad (7). El negro lo es de la muerte (8). El gris simbolizaría algo intermedio entre la edad de la pureza y la virginidad y la edad de la muerte. Recordemos los versos citados anteriormente:

- "Eravamo nell'età verginale" (XLV)

Si la infancia es la edad "verginale" y el blanco simboliza la virginidad, podemos identificar ambos contextos:

"età verginale" ————— blanco

y también sus contrarios:

edad no virginal ————— negro

El gris, pues, simboliza la edad intermedia entre la infancia y la madurez, esto es, los veinte años de Esterina, la protagonista del poema.

Pero el color de la nube es "grigioroseo": de un gris rosáceo. El rosa simboliza la gracia y la frescura, la juventud y la serenidad del futuro (9). Esterina, a pesar de estar en esa edad intermedia, es joven todavía. Pero la nube es ya una amenaza:

- "Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude. " (V)

La nube ya no es una bella hermana que se ve viajar. Antes hemos hablado de la nube como "cifra" y debemos recordar que "cifra" significa también signo que denota los números (10). De aquí que el poeta defina los veinte años de Esterina como una nube:

"vent'anni" ————— cifra —————> nube

Podemos así relacionar "nube" con tiempo y lo que Montale nos explica es la distinta actitud que se adopta ante el tiempo en la infancia, en la juventud y en la madurez.

Volvamos al poema (XLV), Fine dell'infanzia:

- "Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
.....
Volarono anni corti come giorni
.....

Un'alba dov'è sorgere che un rigo
 di luce su la soglia
 forbita ci annunziava come un'acqua;
 e noi certo correremmo
 ad aprire la porta

L'inganno ci fu palese.
Pesanti nubi sul torbato mare
 che ci bolliva in faccia, tosto apparvero.
 Era in aria l'attesa
 di un procelloso evento.

Giungeva anche per noi l'ora che indaga.
La fanciullezza era morta in un giro a tondo.

Certo guardammo muti nell'attesa
 del minuto violento;
 poi nella finta calma
 sopra l'acque scavate
 dov'è mettersi un vento. " (XLV)

En el texto existen dos momentos fundamentales:

- a) "età verginale"
- b) "la fanciullezza era morta"

Estos corresponden a dos edades o etapas:

- a) infancia
- b) fin de la infancia

Estas edades reflejan dos actitudes, dos maneras de considerar las
 nubes:

- a) infancia —————→ nube —————→ "belle sorelle"
- b) fin de la infancia —→ nube —————→ "pesanti"

Entre las dos etapas, el tiempo transcurre velozmente:

"Volarono anni corti come giorni"

Se anuncia el fin de la infancia y se aproxima el comienzo de una nueva etapa. Las "nubi pesanti" presagian un acontecimiento también meteorológico:

- "Era in aria l'attesa
di un procelloso evento." (XLV)

Es decir, la llegada de una tempestad (11). Esta no es más que el final de la infancia. Tres momentos sucesivos:

- a) "attesa" —————> "di un procelloso evento"
- ↓
- b) "giungeva" —————> "l'ora che indaga"
- ↓
- c) "era morta" —————> "la fanciullezza"

Resaltemos también, la oposición:

"età verginale" (<u>ingenua</u>)	—————>	"fanciullezza"
↑		↑
"ora che indaga" (<u>no ingenua</u>)	—————>	<u>madurez</u>

Debemos señalar la aparición de esas nubes pesadas, densas, que presagian una tempestad, un "procelloso evento", que es la causa del final de una etapa de la vida. Este tipo de nubes aparece en otro poema Arsenio (LIII), con una lexicalización distinta: "nembo" (12):

- "Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorgi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi..." (LIII)

En este caso, como en el anterior, la nube es el anuncio de una tempestad, de una amenaza.

A. III. 1. c. LA LLUVIA

Dentro de la semántica de la meteorología, la lluvia posee un significado, en cierto modo, contradictorio. Vamos a analizar dos contextos en los que el tema aparece con más intensidad. En el primero (II) con un contenido negativo; en el segundo (XXIV), su carga es absolutamente positiva:

- "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
 nell'città rumorose dove l'azzurro si mostra
 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla
 il tedio dell'inverno sulle case,
 la luce si fa avara - amara l'anima.
 Quando un giorno da un malchiuso portone
 tra gli alberi di una corte
 ci si mostrano i gialli dei limoni;
 e il gelo del cuore si sfa,
 e in petto ci scrosciano
 le loro canzoni
 le trombe d'oro della solarità." (II)

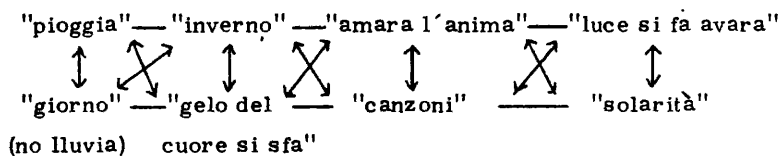
La lluvia es considerada como algo negativo, relacionada con el invierno, el cansancio, el tedio, el oscurecimiento y la amargura:

"pioggia" - "stanca" - "tedio" - "inverno" - "luce si fa avara" - "amara l'anima"

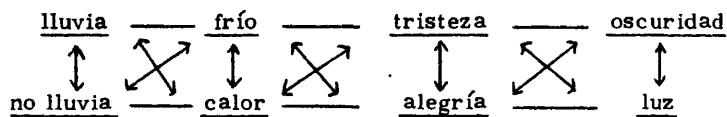
Se opone a un espacio temporal caracterizado precisamente por lo contrario:

"giorno" - "limoni" - "gelo del cuore si sfa" - "canzoni" - "solarità"

Es evidente la oposición:



que forma la siguiente estructura conceptual:



El segundo contexto, que nos aclara el aparente contenido contradictorio de la lluvia, es el (XXIV). Consideramos oportuno abordar su análisis ya que, en este caso, el contexto se amplía a la totalidad del poema:

- "Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, — e un secco greto.
Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella e di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura, in giro; un martin pescatore
volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita. " (XXIV)

El autor comienza situando la escena en el tiempo: "mezzogiorno", y en un presente: "il mio giorno non è dunque passato". Aquí tenemos la primera oposición, que en este caso es temporal: presente ↔ futuro.

Este está lexicalizado en los dos "è di là" de los versos 7 y 11. El presente está caracterizado por el sol, la aridez y la sequedad:

"mezzogiorno": "sole in alto" + "secco greto" + "arsura"

A esta hora ("mezzogiorno") se opone otra:

"mezzogiorno" \longleftrightarrow "l'ora è di là"

Pero no sólo se oponen los dos espacios temporales, sino también las calificaciones de éstos:

"gloria"	_____	"mezzogiorno"
↑↓		↑↓
"più bella"	_____	"l'ora è di là"

Debemos resaltar que lo que opone "gloria" a "più bella" es la cantidad, o mejor, la intensidad, "più", ya que ambos lexemas poseen un contenido positivo de felicidad o placer (13). "L'ora più bella" no excluye la "gloria del disteso mezzogiorno", pero sí la supera en felicidad o en gozo.

Situemos esta hora más bella:

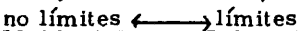
- "l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato." (XXIV)

El "muretto" es el límite entre un allá y un aquí tanto temporal ("ora") como espacial ("è di là dal muretto"):

		<u>espacial</u>
"muretto" : <u>límite</u>	↙	
	↘	<u>temporal</u>

Surge así otra oposición: "è di là" \longleftrightarrow "rinchiude"

—



1

"oltre" — "confine" — "rinchiude" — "tramontanti" — "impallidite"

1

"l'ora più bella" —————> "di là dal muretto"

"la buona pioggia" —————> "di là dallo squallore"

Llama la atención la adjetivación de "pioggia" que, al contrario de lo que sucede con la de "ora", es excluyente. La "buona pioggia" implica la existencia de otra mala, negativa; excluye que las demás sean buenas. Por otro lado coinciden los contenidos negativos de "scialbato" y de "squallore" (17).

En el último verso está presente de nuevo el concepto alegría, gozo, lexicalizado en "gioia". Aquí parece asomar la famosa ironía de Montale, ya que a pesar de haber mostrado un presente desolador y un más allá prometedor, sin embargo concluye prefiriendo el gozo de la espera.

Existen, en consecuencia, dos tipos de lluvia, una relacionada con la oscuridad, con la tristeza, que el poeta sitúa en el aquí, y otra positiva, situada más allá de ese límite circular. Ésta recoge el simbolismo general de la lluvia, la fertilización, la regeneración, el cambio.

A. III. 1. d. LA ATMÓSFERA

Si comparamos las descripciones de "cielo" y "aria", en lo que se refiere al color y al movimiento, resulta evidente una primera oposición entre los dos lexemas:

- "e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto." (XVII)
- "la faccia candente del cielo." (XLV)
- "La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido." (XII)

- "e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino." (XIX)
- "Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo." (XXI)
- "e su nel cielo pieno
di smorte luci..." (XLVI)
- "sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va;" (XLVIII)
- "... la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima..." (LIII)
- "e un'aria oscura grava
sopra un mondo indeciso." (X)
- "Guardo la terra che scintilla,
l'aria è tanto serena che s'oscura." (XL)
- "Se tu l'accenni, all'aria
bigia treman corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte." (XXXI)

"cielo"	"aria"
"bianco" "cantente" "pallido" "azzurro" -4- "smorto"	"s'oscura" -2- "bigia"

En cuanto a la transparencia:

- "Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo." (XXI)
- "Fuori è il sole: s'arresta
nel suo giro e fiammeggia.
Il cavo cielo se ne illustra ed estua,
vetro che non si scheggia." (LV)

Hay que añadir otra lexicalización del concepto cielo: "etra"

- "... Uno sparo
si schiaccia nell'etra vetrino." (L)

En cuanto a "aria", tan sólo encontramos un contexto:

- "Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo..." (XXVII)

"cielo" - "etra"	"aria"
"limpido" "vetro" "vetrino"	"vetro"

Como puede observarse, el cielo tiene como característica la claridad, el color; por el contrario, el aire, su capacidad de oscurecer. No aparece en ningún contexto relacionado con el color o con la claridad. En cuanto a la transparencia, "cielo" posee una frecuencia de 3 ocurrencias, frente a 1 sola de "aria".

Debemos detenernos brevemente a hacer unas consideraciones sobre "vetro", término con que se describe tanto a "cielo" como a "aria". Repitamos los contextos:

- "Fuori è il sole: s'arresta
nel suo giro e fiammeggia.
Il cavo cielo se ne illustra ed estua,
vetro che non si scheggia. (LV)
- "... Uno sparo
si schiaccia nell'etra vetrino." (L)
- "Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedro compirsi il miracolo." (XXVII)

Las características más acusadas de "vetro" son las de transparencia y fragilidad. Pero observemos cómo en los dos contextos en que se relaciona "vetro" - "cielo" o "etra", el poeta anula el sema fragilidad:

- a) "cielo" = "vetro che non si scheggia" (LV)
- b) "nell'etra vetrino" - "uno sparo si schiaccia" (L)

En el primer caso se resalta la dureza o la resistencia del cristal:

"cielo" = "vetro" (transparencia + dureza)

En el segundo, el disparo se aplasta, choca con el cielo "vetrino", es decir, "di vetro". No logra ni romperlo ni atravesarlo:

"etra" = "vetrino" (transparencia + resistencia)

El autor ha anulado un sema (fragilidad) y ha añadido el contrario (resistencia). Sin embargo, en el tercer contexto (XXVII), referido a "aria", se mantiene el sema fragilidad. De aquí que podamos oponer "cielo" a "aria", basándonos en la fragilidad, aunque no en la transparencia:

"cielo"	=	<u>transparencia</u>	+	<u>resistencia</u>
↑↓				↑↓
"aria"	=	<u>transparencia</u>	+	<u>fragilidad</u>

"Cielo" y "aria" no sólo se contraponen por la luz (color, transparencia), y por la resistencia o fragilidad, sino también por el movimiento:

- "e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto." (XVII)
- "Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo." (XXI)
- "più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove." (II)
- "ma bene il presentimento
di te m'empiva l'anima,
sorpreso nell'ansimare
dell'aria, prima immota..." (XXXVIII)

- "Guardo la terra che scintilla,
l'aria è tanto serena che s'oscura." (XL)
- "... Sconnessi
nascevano in mente i pensieri
nell'aria di troppa quiete." (L)
- "S'è rifatta la calma
nell'aria..." (XLVIII)

Si comparamos los dos contextos en que aparece "cielo" con los que se refieren a "aria", podremos comprobar cómo frente a un cielo inmóvil, el aire se caracteriza por su capacidad de cambio, de pasar de un estado de inmovilidad a otro de movimiento. Hay que subrayar, también, los lexemas que se refieren a un estado de ánimo: "tranquillo", "serena", etc. La oposición que hemos visto, no es tanto la de movimiento ↔ inmovilidad cuanto la de cambio ↔ inmutabilidad:

"cielo"	=	<u>inmutabilidad</u>	(<u>inmovilidad</u>)
↑		↑	
"aria"	=	<u>cambio</u>	(<u>movimiento-inmovilidad</u>)

En tres ocasiones el cielo nos es presentado como una bóveda (18):

- "Sul muro grafito
che adombra i sedili rari
l'arco del cielo appare
finito." (XXXV)
- "... viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli — e non son più." (XLVII)
- "Fuori è il sole: s'arresta
nel suo giro e fiammeggia.
Il cavo cielo se ne illustra ed estua,
vetro che non si scheggia." (LV)

La lexicalización del concepto bóveda se hace mediante los lexemas "arco" (19), "cupola" (20) y "cavo" (21). El cielo se convierte así en una especie de bóveda que rodea o cubre la tierra (22).

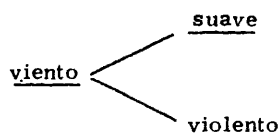
Si resumimos todas las oposiciones que hemos ido analizando, vemos que los semas que caracterizan a "cielo" y a "aria", contraponiéndolos entre sí, son:

"cielo"	=	<u>luz</u>	+	<u>resistencia</u>	+	<u>inmutabilidad</u>
↕		↕		↕		↕
"aria"	=	<u>oscurecimiento</u>	+	<u>fragilidad</u>	+	<u>cambio</u>

La inmutabilidad y el cambio tienen carácter de semas fundamentales que condicionan los otros dos.

Hemos visto cómo al aire le caracteriza el cambio y que éste se refiere también a su estado de quietud. El aire es capaz de moverse. Conoci-da es la ya popular definición de viento: el aire en movimiento. Es preci-samente el movimiento una de las notas más importantes del viento en - Ossi di seppia. Montale tiene en cuenta una serie de factores que son deter-minantes en lo que respecta a las consecuencias del viento. De este modo tenemos que distinguir: dirección, forma, fuerza, duración de los vien-tos, aunque sobre todos estos aspectos destaque una función semántica ge-neral que el viento posee en la obra y en su universo significativo.

La primera oposición que vamos a evidenciar se refiere a la fuer-za. Los vientos pueden ser fuertes, violentos o suaves, débiles:



En general, el viento suave está ligado a la primavera, a la ju-ventud, a la vida:

- "e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò ... " (XII)
- "Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete. " (LIV)
- "Valmorbia, scorrevano il tuo fondo
fioriti nuvoli di piante agli àsoli. " (XXVIII)

En dos contextos el viento suave aparece en relación con un breve desorden, exento de dramatismo:

- "S'è usciti da un grotta a questa rancia
marina che uno zefiro scompiglia. " (LV)
- "Una carezza disfiore
la linea del mare e la scompiglia
un attimo, soffio lieve che vi s'infrange e ancora
il cammino ripiglia. " (XLVIII)

Entre el viento suave y el violento, existe un tipo indeterminado, esto es, el autor no especifica su fuerza. En algunos contextos esta clase indeterminada de viento está enmarcada o da lugar a una situación dramática, o por el contrario, a un desenlace positivo. Como muestra de desenlace positivo podemos citar dos contextos en los que el viento es portador de nueva vida, de una cierta renovación vital:

- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario. " (I)
- " Potere
simili a questi rami

ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
 di fremiti e di linfe,
 sentire
 noi pur domani tra i profumi e i venti
 un riaffluir di sogni un urger folle
 di voci verso un esito..." (LX)

En estos dos contextos podemos encontrar dos estructuras paralelas:

- (I) "vento" ————— "riaffluir" ————— "sogni"
 (LX) "vento" ————— "rimena" ————— "ondata della vita"

En ambas es importante el prefijo ri- de los verbos, que indica el regreso de algo que ya ha sucedido, esto es, la repetición de la acción.

La oposición pasado ↔ presente, identificada en el primer poema con "reliquiario" ↔ "orto", y en el segundo con "rami scarniti e nudi" ↔ "pieni di fremiti e di linfe", es manifiesta:

"ieri"	↔	"oggi"
↓		↓
"reliquiario"	↔	"orto"
↓		↓
"rami scarniti e nudi"	↔	"pieni di fremiti e di linfe"

Debemos insistir también en el otro paralelismo que se establece en los versos finales de ambos poemas:

- "sentire
 noi pur domani tra i profumi e i venti
 un riaffluir di sogni, un urger folle
 di voci verso un esito..." (LX)
 - "Cerca una maglia rotta nella rete
 che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)
- "maglia rotta" ————— "esito"

La violencia del viento puede estar relacionada tanto con un desenlace positivo como con uno negativo. En general, es síntoma de un momento crítico, de agitación. En dos contextos, la vida nos es presentada como expuesta a las fuerzas caprichosas de los vientos, que pueden soplar en distintas direcciones, que vagan ("erratiche") de un lugar a otro:

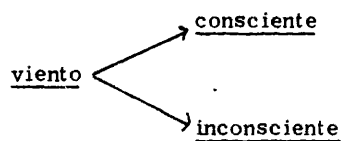
- "Mia vita ...
.....
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti." (XL)
- "Mia vita ...
.....
E tu che tutta ti scrolli fra i tonfi
dei venti disfrenati
e stringi a te i bracci gonfi
di fiori non ancora nati;" (XLVII)

Este es precisamente el significado general del viento en Ossi di seppia. En este sentido, el viento es caprichoso, nunca se sabe hacia dónde va a soplar. Está más allá de nuestro conocimiento y de nuestra voluntad. Puede destruir o renovar. Nos lleva, nos arrastra sin que podamos intervenir. Unas veces esta fuerza que nos domina es consciente, otras inconsciente:

- "Oggi una volontà di ferro spazza l'aria,
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi
e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava." (XLVII)
- "e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il somnesso alito
che ti cullò..." (XII)

Vemos cómo en el primer texto el viento es definido como "volontà"
(23) "di ferro", esto es, enérgica, no variable o muy difícil de variar.

En el segundo, el viento ya no es así, sino que viene definido como
"furia briaca", colérico e inconsciente (24):



Es justamente esta inconstancia lo que le hace temible, cualidad que se ve incrementada por ese estar al margen o por encima de la voluntad humana, de la libertad del hombre. Esta superioridad del viento hace aún más patente la impotencia de la persona para dominar su propio destino. El viento, como la suerte, se le escapa de las manos:

viento (determinismo) ↔ libertad

En tres poemas resulta clara la relación viento — tiempo:

- "L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi
giunge: ora incrina segreto, ora divelge in un buffo." (XXXIII)
- "Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante: discosta
esplode furibonda una canea." (L)
- "Così va la certezza d'un momento
con uno sventolio di tende e di alberi." (LIV)

En los tres casos se trata de una medida mínima de tiempo (25).
El viento acompaña o hace transcurrir el tiempo:

"buffo"	_____	"divelge"	_____	"attimo"
"venta"	_____	"vanisce"	_____	"istante"
"sventolio"	_____	"va"	_____	"momento"

La causa de esta relación puede estar en el carácter efímero del viento que el poeta subraya en diversos contextos. El viento nace y muere, llega y se va, aparece y desaparece:

- "Il vento che nasce e muore" (III)
- "Tu non m' abbandonare mia tristezza
sulla strada
che urta il vento forano
co' suoi vortici caldi, e spara;" (LIX)
- "... un trealberi carico
di ciurma e di preda rechina
il bordo a uno spiro, e via scivola." (XIII)
- "Così va la certezza d' un momento
con uno sventolio di tende e di alberi
tra le case;" (LIV)
- "Una carezza disfiore
la linea del mare e la scompiglia
un attimo, soffio lieve che vi s' infrange e ancora
il cammino ripiglia." (XLVIII)
- "... cara
tristezza al soffio che si estenua..." (LIX)

El viento es capaz también de mover lo que encuentra a su paso:

- "Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d' onde trassero ..." (LVIII)

- "Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorgi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi..." (LIII)
- "... cara
tristeza al soffio che si estenua: e a questo,
sospinta sulla rada
dove l'ultime voci il giorno esala
viaggia una nebbia..." (LIX)
- "... un trealberi carico
di ciurma e di preda rechina
il bordo a uno spiro, e via scivola." (XIII)
- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita..." (I)
- "Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra." (V)
- "Upupa...
.....
e come un finto gallo giri al vento." (XXXIV)
- "e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri." (LIII)

El tema del viento está íntimamente relacionado con el pasado, con el recuerdo, a través de una imagen intensamente semántica sobre la que

volveremos un poco más adelante, la imagen del "vortice" o del "turbine", es decir, del giro, del remolino. En este sentido dos poemas son fundamentales: Arsenio (LIII) y I morti (LVII), que, sin duda, merecen que nos detengamos con un poco más de atención:

- "I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli..." (LIII)
- "Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi;" (LIII)
- "Or che aquilone spiana il gropo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d'onde trassero..." (LVII)
- "... muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a'suoi confini
risté un giorno;" (LVII)
- " Così
forse anche ai morti è tolto ogni riposo
nelèzolle: una forza indi li tragge
spietata più del vivere, ed attorno,
larve rimorse dai ricordi umani,
li volge fino a queste spiagge, fiati
senza materia o voce
traditi dalla tenebra; ed i mozzi
loro voli ci sfiorano pur ora
da noi divisi appena e nel crivello
del mare si sommergono..." (LVII)

En el primer contexto de Arsenio (LIII) encontramos tres elementos que se van a repetir en los otros: viento, "turbine", "polvere" (26). En la definición de "turbine" (27) aparecen dos conceptos: viento y espiral. En cuanto al tercer término, "polvere" (28), en su definición destaca el rasgo de restos de algo que ha sido, que ha tenido existencia y de lo que tan sólo queda un residuo. En este sentido se identifica con algo pasado, con un resto de ese pasado, ya quemado, árido:

"polvere" = pasado

En el segundo contexto de Arsenio (LIII), el tema de la espiral o remolino es constante: "tromba" (29), "gorgo" (30), "vorticante" (31). El viento, que no aparece como lexema independiente, lo hace metafóricamente como "ribelle elemento alle nubi".

En la primera cita de I morti (LVII), las imágenes son las mismas: "aquilone" (viento), "gropo" (remolino) y "salse correnti" (el pasado, como veremos a continuación).

Si nos fijamos atentamente en todos los contextos, nos encontraremos con los mismos elementos, esto es, las estructuras son semejantes y pueden normalizarse por analogía y aplicando el principio de transitividad:

"turbini" (<u>viento</u>)	—	"mulinelli"	—	"polvere"
"vento"	—	"tromba"	—	"salso nembo vorticante"
"aquilone"	—	"gropo"	—	"salse correnti"
"forza"	—	"attorno"	—	"morti", "ricordi"
"vita"	—	"turbina"	—	"quanto in noi rassegnato a' suoi confini risté un giorno"

La normalización de la estructura, sería:

viento — espiral — pasado

El viento es el principio activo, la vida, el destino que como ya hemos visto está por encima, o fuera del alcance, del hombre. En este sentido son significativos estos versos:

- "Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, ..." (LI)

La estructura se convierte en:

"vita" ——— "giro" ——— "pasato"

Existe una plena identificación entre "vento" - "vita" - "forza".

También se muestra relacionado en tres contextos con "cuore" (32):

- "il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore." (III)
- "Voi, mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace.
Il canto che singhiozza è un canto di pace." (XXIII)
- "Chinavo tra le petraie,
giungevano buffi salmastri
al cuore;" (XXXVIII)

Las estructuras de los tres son semejantes:

"vento" ——— "suonare" ——— "cuore"
"vento" ——— "soffiare" ——— "cuore"
"buffi" ——— "giungere" ——— "cuore"

En los tres textos se nos dan unas definiciones de viento, que poseen algo en común:

"vento" — "nasce e muore"

"vento" — "morso secreto"

"buffo" — "salmastro"

En la relación viento - pasado, que acabamos de ver, aparecen dos imágenes que situábamos en la columna que representaba el pasado o el recuerdo: "salso nembo" y "salse correnti". Ambas poseen en común el adjetivo "salso". En la tercera definición de viento hemos observado de nuevo un adjetivo sinónimo de "salso": "salmastro". Como veremos en su lugar (33), el concepto sal o salado se conecta con el de consunción. La sal corroe. En este sentido, son significativos estos versos:

- "L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura." (V)

Si hemos identificado pasado (recuerdo) → consunción, esto es, un recuerdo que desgasta, que corroe, que duele, podemos establecer un paralelismo semántico entre:

- "equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura." (V)
- "larve rimorse dai ricordi umani." (LVII)

"salsedine"	—————	"intacca"
"ricordi"	—————	"rimordere"

Si regresamos a la relación "vento" - "cuore", nos llama la atención los "buffi salmastri" que llegan al corazón, y, precisamente por su adjetivación, debemos relacionarlos con el recuerdo o el pasado:

"buffi salmastri" = recuerdo, pasado

Del mismo modo "morso secreto":

- "larve rimorse dai ricordi umani. " (LVII)
- "morso secreto" (XXIII)

"rimordere" —————> "ricordo" (pasado)

"mordere" —————> (recuerdo) (pasado)

Por último, debemos referirnos al primer contexto de los citados:

- "Il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore. " (III)

De todo esto podemos deducir que lo que el viento lleva al corazón es un contenido conectado con el pasado y lo que el poeta desea es, justamente, ese contenido. En los dos primeros contextos que citamos (III) y (XXIII), está presente el tema de la comunicación: el resultado de la acción del viento sobre el corazón es sonido y "parole", que podemos identificar plenamente (34).

Una última función debemos señalar: el viento quema y arrastra consigo los residuos de la combustión:

- "O rabido ventare di scirocco
che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci;" (XLVI)

- "venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante..." (L)

"vento" → "bruciare"

Estos residuos no son más que el polvo y la ceniza con su contenido de restos humanos y, connotativamente, de pasado, de recuerdo ya quemado:

- "I turbini sollevano la polvere
sui tetti..." (LIII)
- "e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri." (LIII)

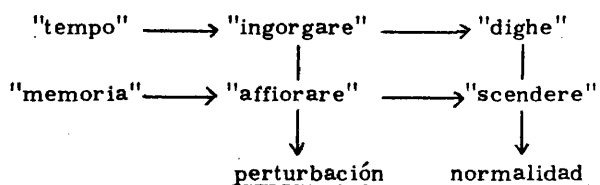
Como hemos visto en su lugar (35), la ceniza es el resultado de esa combustión que es la vida.

. . .

Ya apuntábamos al principio de este capítulo la conexión entre el tema de la meteorología y el clima de la región geográfica en la que nace el poeta: gran profusión de tormentas y vientos. En el libro, estas perturbaciones reflejan semánticamente y a un nivel connotativo las propias de la vida. Las tormentas, la lluvia, el viento se identifican con estados violentos emocionalmente, relacionados en general con el recuerdo, con un pasado soñado que de vez en cuando, surge en la conciencia como un factor de desorden. En este sentido, también los muertos que regresan a las playas movidos por el remordimiento de su pasado. A todo ello hay que añadir la lluvia como fenómeno perturbador de la normalidad, de ese cauce que nos arrastra fatalmente hacia el final. Significativos estos versos de Delta (LVIII):

- "Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese." (LVIII)

Aquí el poeta declara explícitamente esta connotación de la meteorología y se hace patente la oposición orden \longleftrightarrow desorden (normalidad \longleftrightarrow perturbación):



Es decir, el cauce y el descenso hacia la oscuridad es el orden, lo normal; mientras que la agitación, la perturbación del tiempo y ese ascenso del pasado (recuerdo) es la subversión de la normalidad, del orden, tanto del tiempo como de la vida o del proceso del hombre hacia la muerte.

NOTAS

1. - "Bruma": "nebbia". (Garzanti Diz.).
2. - "Nebbia": "massa di goccioline minutissime di acqua in sospensione nell'atmosfera." (Garzanti Diz.).
3. - "Solco": "apertura lunga e più o meno profonda scavata nel terreno con l'aratro o con altro strumento agricolo; per estens. traccia profonda, incavo impressi su una superficie... "uscire dal solco", fig. deviare dal cammino tracciato..." (Garzanti Diz.).
4. - "fusión atmosférica del aire y del agua, la niebla es un símbolo de lo indeterminado". (Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 315).
5. - Ver A.I. 1. b.
6. - "Abbreviazione di un nome formata per lo più dalle lettere iniziali" (Garzanti Diz.).
7. - Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 230.
8. - Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 313.; ver también A.I. 1. e. 2.
9. - "Roseo": "di color rosa...", "roseo avvenire", che si preannuncia sereno." (Garzanti Diz.).
10. - "Cifra": "segno denotante i numeri". (Garzanti Diz.).
11. - "Procelloso": "tempestoso". (Garzanti Diz.).
12. - "Nembo": "nube oscura, densa di pioggia". (Garzanti Diz.).
13. - "Gloria": "beatitudine, felicità." (Garzanti Diz.).
 "Bello": "si dice di ciò che, visto o udito, produce nell'animo un sentimento di ammirazione e di piacere disinteressato." (Garzanti Diz.).
14. - "Occaso": "tramonto, declino, morte". (Garzanti Diz.).
15. - Ver A.I. 1. d.
16. - B. Migliorini habla de este término como antiguo y dialectal, significando blanquear ("imbiancare"). (Migliorini, B. Dizionario della Lingua Italiana. Torino)
 Pensamos que el poeta lo utiliza como "scialbo", que el mismo Migliorini define "pallido, smorto", es decir, sin vigor, sin vitalidad. (Migliorini Diz.).
17. - "Squallore": "l'essere squallido". (Garzanti Diz.).
 "Squallido": "... triste e desolato, misero..." (Garzanti Diz.).
18. - "Si dice che la terra sia avvolta da una sfera di psichismo in continuo aumento di spessore. La terra sarebbe dunque una sfera dentro un'altra sfera: la sfera interna sarebbe materiale, l'altra psichica, in attesa di diventare del tutto animica e pronta al decollo per più spirabile aria". La concezione panpsichica riassunta da Montale in una prosa del 1963 ora ristampata in "Auto da Fé" (Il Saggiatore, Milano 1966), p. 308, non è che la variante moderna, ovviamente nei suoi elementi strutturali di base, dell'antico sistema cosmografico secondo cui l'uomo vivrebbe non sulla superficie di un mondo rivolto all'infinito, ma sotto la cappa di una sfera che tutto rinchiusa e su cui sarebbero fissati stelle, pianeti ed in genere tutti i corpi celesti ruotanti intorno alla terra." (Avalle D'Arco S. Cosmogra-

fia montaliana. Strumenti critici, (1966), ottobre; pág. 62).

19. - "Arco": "...struttura curva, con funzione portante e decorativa, impostata su due piedritti..." (Garzanti Diz.).
20. - "Cupola": "copertura a volta, di pianta circolare, ellittica o poligonale". (Garzanti Diz.).
21. - "Cavo": "incavato, fondo; vuoto". (Garzanti Diz.).
22. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 4. c.
23. - "Volontà": "la capacità di volere, ossia il potere di determinarsi consapevolmente a compiere un atto per ottenere un fine nonché di reprimere in sé le tendenze contrarie." (Garzanti Diz.).
24. - "Briaco": "ubriaco". (Garzanti Diz.).
25. - "Attimo": "brevissimo spazio di tempo; istante..." (Garzanti Diz.).
 "Istante": "momento brevissimo, attimo". (Garzanti Diz.).
 "Momento": "brevissimo spazio di tempo; attimo, istante." (Garzanti Diz.).
26. - Ver A. II. 2. e.
27. - "Turbine": "vortice impetuoso formato dal vento; vento vorticoso". (Garzanti Diz.).
28. - "Polvere": "l'insieme dei minutissimi e impalpabili frammenti o minuzzoli di terra arida che, sollevati dal vento, si depositano sulle cose; ... lett. ceneri, resti mortali." (Garzanti Diz.).
29. - "Tromba": "... vortice d'aria che si sposta rapidamente..." (Garzanti Diz.).
30. - "Gorgo": "... il vortice, il mulinello che l'acqua forma in quel punto." (Garzanti Diz.).
31. - "Vorticare": "girare in un vortice, come un vortice." (Garzanti Diz.).
32. - Ver A. I. 2. a.
33. - Ver B. II. 2. a. 1. a. 1.
34. - Ver A. I. 2. a.
35. - Ver A. II. 2. e.

B. MUNDO ORGÁNICO

B. I. MUNDO VEGETAL

B.I.1. LA FLORA

=====

B.I.1.a. LAS PLANTAS

La importancia de esta imagen en Ossi di seppia se manifiesta especialmente en estos dos contextos:

- "Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento.
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti." (XL)
- "ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

La relación vida - planta es patente y sin duda Montale la recoge de toda una tradición simbólica (1) en la que las plantas son asimiladas a la vida, a la renovación, a la fecundidad. Del mismo modo y siguiendo la tradición, vemos la identificación entre planta y renovación en este contexto:

- "Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete." (LIV)

Si todo esto es cierto, no lo es menos la negación de una calidad a esta vida asimilada a la imagen de la planta y a su renovación:

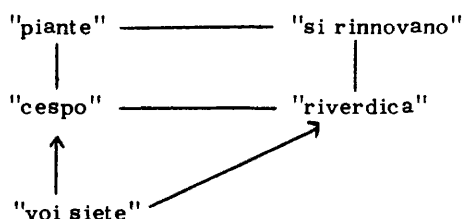
- "... vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

Se establece una diferencia entre "vite" (en un sentido cualitativo) y "vegetare" (2). Lo mismo podemos decir de la renovación si completamos el contexto (LIV):

- "Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete.
Per me che vi contemplo da quest'ombra,
altro cespò riverdica, e voi siete.

Ogni attimo vi porta nuove fronde
e il suo sbigottimento avanza ogni altra
gioia fugace; viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto.
.....
Così va la certezza d'un momento
con uno sventolio di tende e di alberi
tra le case; ma l'ombra non dissolve
che vi reclama, opaca. M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto." (LIV)

En la primera estrofa se establece el paralelismo entre las plantas que se renuevan y la interlocutora:



Tras lo cual, el poeta habla de la renovación de su interlocutora utilizando lexemas que se refieren al mundo vegetal:

- "Ogni attimo vi porta nuove fronde" (LIV)

Esta renovación se identifica, como en In limine (3), con las oleadas de vida:

- "... viene a impetuose onde
la vida a questo estremo angolo d'orto." (LIV)

Pero a continuación, una vez más, la renovación ("rinascita") es estéril, porque no logra superar el destino oscuro que le espera:

- "... ma l'ombra non dissolve
che vi reclama, opaca. M'apparite
allorà, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto." (LIV)

La renovación no puede disolver la oscuridad futura, (el destino negativo), y la planta que nace de la devastación (XL) está a su vez destinada a ella. En este sentido podemos citar dos contextos en que aparece el tema de la planta en relación con la renovación y con la no renovación:

- "O mio tronco che additi,

in questa ebrietudine tarda,
ogni rinato aspetto coi germogli fioriti
sulle tue mani. . . " (XLVIII)

" Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto. " (LI)

B.I. 1. a. 1. Las trepadoras
=====

En Flussi (LI) este tema adquiere una connotación temporal:

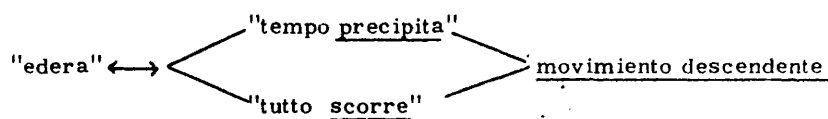
- "Alte tremano guglie di sambuchi
e sovrastano al poggio
cui domina una statua dell'Estate
fatta camusa da lapidazioni;
e su lei cresce un roggio
di rampicanti ed un ronzio di fuchi.
.....
e soltanto la statua
sa che il tempo precipita e s'infrasca
vie più nell'accesa edera. " (LI)

La estatua, testigo del paso del tiempo y de sus consecuencias (4),
se refugia, se esconde ("s'infrasca" (5)) en la hiedra, precisamente una
planta de hoja perenne (6). Si nos fijamos en la definición de las palabras
"rampicante" (7) y "edera" (8), sin duda el concepto asimiento en-
tra en ambas definiciones, concepto que como vemos en su lugar (9), en

la obra se opone a "inafferrati eventi" y que supone una aceptación de los límites y una renuncia al vuelo. Si completamos el contexto, es evidente la contraposición de este asimiento de la hiedra y el movimiento de caída de todo por la pendiente:

- "e soltanto la statua
sa che il tempo precipita e s'infrasca
vie più nell'accesa edera.
E tutto scorre nell'agran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi:
fanno naufragio i piccoli sciabechi
nei gorghi dell'acquiccia insaponata." (LI)

Esta es pues, una característica de la hiedra: el asimiento en oposición al movimiento descendente:



Pero a este concepto, habría que añadir el valor de perenne de esta planta, que está en la base de su simbolismo tradicional (10), rasgo que el poeta subraya con el adjetivo "acceso" (11), que resalta su vivacidad y su color verde (12).

B.I.1.a.2. Los árboles =====

Lo primero que llama la atención al iniciar el estudio de este tema, es su conexión con el del huerto y el del muro:

- "le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni." (II)

- "Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;" (II)
- "Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi
.....
l'ora più bella e di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato." (XXIV)
- "Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi." (XV)
- "e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il somnesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne'tuoi voli senz'ali." (XII)

El árbol está situado dentro del recinto y asume todos los rasgos característicos del aquí de los límites (13): la inmovilidad, el no vuelo, y por tanto, la no salvación.

Sin embargo, el árbol también está relacionado con la renovación aunque se trata de una renovación que el poeta identifica con un "prodigio fallito" (14):

- "L'albero verdupo
si stria di giallo tenero e s'ingromma.
Vibra nell'aria una pietà per l'avide
radici, per le tumide cortecce.
Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete.

Per me che vi contemplo da quest'ombra,
altro cespo riverdica, e voi siete.

.....
Così va la certezza d'un momento
con uno sventolio di tende e di alberi
tra le case; ma l'ombra non dissolve
che vi reclama, opaca. M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto." (LIV)

Encontramos la misma matización que el poeta había hecho en In limine (15): la renovación en este lado del muro no es liberadora (16) y en este sentido es un "prodigio fallito", en contraposición a la liberación auténtica que representa el salto, el vuelo.

El árbol, así, está relacionado por un lado con la renovación y en ese sentido con la duración, relativa, como sucede en el caso de la piedra, imagen de la que se distingue precisamente por este rasgo y con la que se identifica por los de duración e inmovilidad y por tanto, resistencia (17):

- "Il clivo non ha più vie,
le mani s'afferrano ai rami
dei pini nani; poi trema
e scema il bagliore del giorno;" (LII)
- "diventare,
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare;" (LX)

Sin embargo, el árbol está también relacionado con los restos, es decir, con la muerte:

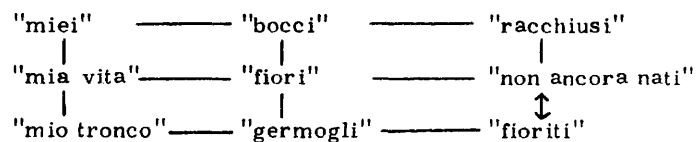
- "Giravano al largo i grovigli dell'alighe
e tronchi d'alberi alla deriva." (XLV)

B.I.1.b. LA FLORACIÓN

Si, como ya hemos dicho en la primera parte de este capítulo, existe una identificación vida - planta (18), no menos importante es el concepto de floración. La imagen de la flor aparece en tres contextos en relación con la propia vida:

- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)
- "Mia vita sottile ...
.....
E tu che tutta ti scrolli fra i tonfi
dei venti disfrenati
e stringi a te i bracci gonfi
di fiori non ancora nati;" (XLVII)
- "O mio tronco che additi,
in questa ebrietudine tarda,
ogni rinato aspetto coi germogli fioriti
sulle tue mani ... " (XLVIII)

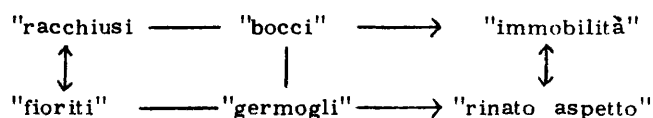
La estructura que se desprende de estos tres contextos es:



En la primera columna llama la atención la insistencia en los posesivos, además de la identificación "tronco"-"vita". En los dos primeros lexemas de la columna del centro, aparecen dos conceptos en cierto modo opuestos: capullo ("boccio") y flor ("fiore"). Lo que neutraliza la oposición es justamente la presencia de "racchiusi" y de "non ancora nati". En efecto, "boccio" es el cáliz de una flor no abierta aún (19):

$$\text{"bocci"} + \text{"racchiusi"} = \text{"fiori"} + \text{"non ancora nati"}$$

En (XLVI) existe una identificación entre "bocci racchiusi" - "immobilità", claramente opuesta a la que se da en el contexto (XLVIII) "germogli fioriti" - "rinato aspetto":



La floración está relacionada con un renacimiento, mientras que la no floración lo hace con la inmovilidad (20). Pero, una vez más, tenemos que hablar de un renacimiento relativo:

- "... M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto." (LIV)

En todo caso, el tema no siempre posee ese matiz de frustración. En este sentido se presenta como esperanza y como deseo en Riviere:

- "Potere
simili a questi rami

ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
 di fremiti e di linfe,
 sentire pur domani tra i profumi e i venti
 un riaffluir di sogni, un urger folle
 di voci verso un esito; e nel sole
 che v'investe, riviére,
rifiorire!" (LX)

Aparece también en relación con el mar en dos contextos, en uno (XLV) con un contenido de vigor, fuerza, y, en otro (LV) de cantidad:

- "Volarono anni corti come giorni,
 sommerse ogni certezza un mare florido
 e vorace che dava ormai l'aspetto
 dubbioso dei tremanti tamarischi." (XLV)
- "Tutto fra poco si farà più ruvido,
fiorira l'onda di più cupe strisce." (LV)

Tenemos que llamar la atención sobre el contraste semántico que se establece entre "fiorire" - "prodigio fallito" y "fiorire" - "cupe", resultando neutralizado el contenido positivo de "fiorire" por el negativo de "prodigio fallito" y "cupe".

Por último, la alusión a un tiempo pasado, casi mítico en que la floración se identifica con la felicidad:

- "Il pasante sentiva come un supplizio
 il suo distacco dalle antiche radici.
 Nell'età d'oro florida sulle sponde felici
 anche un nome, una veste, erano un vizio." (XXX)

B.I.I.b.1. Las flores
=====

De entre la variedad de flores que figuran en el libro ("corimbo", "croco", "tirso", "belladonna", "camellia", "margherita", "girasole"), es esta última la única que aparece más de una vez: lo hace en cuatro contextos. La importancia del girasol (21) como flor en cierto modo preferida por el poeta, nos la da el contexto (LX):

- "ed ecco che in un attimo
invisibili fili a me si asserpano,
farfalla in una ragna
di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli." (LX)

En el último verso, las dos plantas están caracterizadas por una actividad propia:

"fremiti" "olivi"
"sguardi" "girasoli"

El olivo, por la agitación (22); el girasol, por la contemplación, por la mirada (23).

Para explicar el significado de esta flor, tenemos que acudir a un contexto en que no aparece. Nos referimos al (LIV), Crisalide:

- "Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
a codesto solare avvenimento.
.....

Siete voi la mia preda, che m'offrite
 un'ora breve di tremore umano.
 Perderne non vorrei neppure un attimo:
 è questa la mia parte, ogni altra è vana.
 La mia ricchezza è questo sbattimento
 che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; questo lento
giro d'occhi che ormai sanno vedere." (LIV)

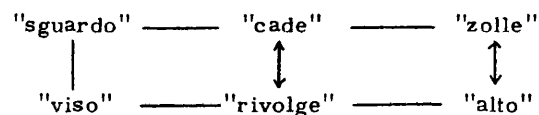
Lo primero que caracteriza al girasol es la mirada, ahora bien, la mirada del girasol es ascendente y vertical, y por tanto, opuesta a la que aparece en el primer verso:

- "Lo sguardo ora vi cade su le zolle;" (LIV)

La identificación con el girasol se da, en cambio, en los últimos versos de la primera parte del poema:

- "La mia ricchezza è questo sbattimento
 che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; questo lento
giro d'occhi che ormai sanno vedere." (LIV)

Como hemos visto anteriormente (24), es evidente la oposición:



Tampoco están ausentes el sol y el giro:

- "... ed io
 dall'oscuro mio canto mi protendo
 a codesto solare avvenimento." (LIV)

- "... questo lento
giro d'occhi che ormai sanno vedere." (LIV)

Al girasol, por lo tanto, le caracteriza esa tendencia a la luz, con todas las connotaciones que ésta tiene. En este sentido se contrapone a tierra y a oscuridad:

- "... ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
a codesto solare avvenimento." (LIV)

El contenido positivo de la flor se opone, en general, al negativo de su situación precaria. El ambiente y el terreno en que ésta nace, están definidos por la aridez, la soledad, el peligro:

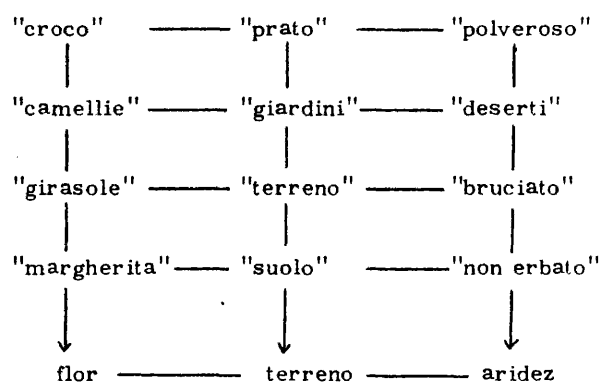
- "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato." (XIV)
- "Riviere,
bastano pochi stocchi d'erbaspada
penduli da un ciglione
sul delirio del mare;
o due camellie pallide
nei giardini deserti ..." (LX)
- "Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino." (XIX)
- "Mia vita è questo secco pendio ...
.....
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa

fra erratiche forze di venti.

Questo pezzo di suolo non erbato

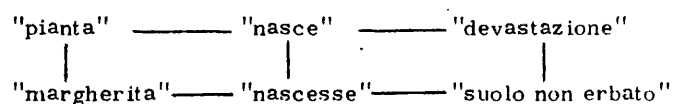
s'è spaccato perché nascesse una margherita." (XL)

La relación flor o planta con el terreno es normal, pero no así la adjetivación negativa de éste:



La flor, identificada con la vida (25), se convierte así en una excepción en un ámbito árido, solitario. Es precisamente aquí donde nace (vida) y de donde (muerte) nace:

- "È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti.
Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita." (XL)



La vida, de este modo, no sólo es una excepción a la muerte, sino que, necesariamente, surge de la muerte, de la destrucción (26).

B.I.1.c. LA RAÍZ

Este tema se relaciona por un lado con el origen, con el pasado y, por otro, con la inmovilidad, la atadura y el asimiento, aunque, como veremos a continuación, siempre contiene el rasgo connotativo seguridad.

En cuanto a su relación con el pasado, con el origen:

- "Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici." (XXX)

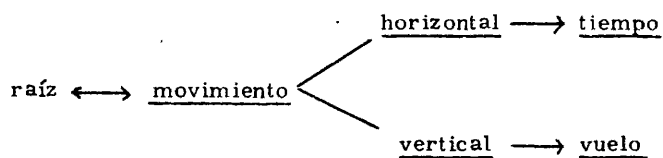
Nos parece importante el adjetivo "antiche", ya que diferencia este contexto de los demás. Comparémoslo con el (XLVII):

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)

Como afirmamos en otro lugar del trabajo (27), en este contexto la raíz se identifica con la inmovilidad, con la aceptación de los límites frente a la incertidumbre de la trascendencia, aquí simbolizada en los espíritus ("spiriti").

En (XXX) la raíz se opone a un movimiento, valga la expresión, horizontal y temporal, aquí lexicalizado en "passante" ("passare" (28)).

En (XLVII) se opone, por el contrario, a un movimiento vertical, el vuelo ("sorvolano" (29)).



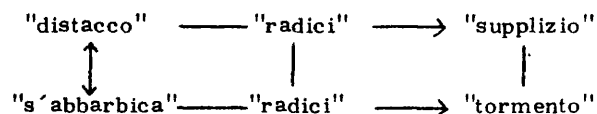
Las "antiche radici" están relacionadas con el pasado, mientras que en el segundo, lo están con la condición de sujeción a la tierra, a los límites y suponen una aceptación, en el presente ("oggi") de esa situación. Nos parece poco matizada la opinión de Valentini (30), que no distingue entre ambos contextos, aunque sí señala el carácter de permanencia del tema.

Es necesario llamar la atención sobre la relación raíz - sentimiento:

- "Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici." (XXX)
- "ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghie
che spalanca ampie gole e abbranca rocce;
e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)
- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)

En los dos primeros casos, se trata de sentimientos negativos: "supplizio" y "tormento". En el tercero, por el contrario, es positivo: "ami".

En (XXX) y en (XLVI) los sentimientos son semejantes, incluso recogidos por los diccionarios como sinónimos (31). Sin embargo, la causa de ellos es contraria. En efecto, "distacco" (32) puede ser considerado como antónimo de "abbarbicarsi" (33), palabra, esta última, que posee como rasgo el de raíz. La estructura sería:



La comparación entre ambos niveles de la estructura encierra a primera vista, una contradicción, que se hace aún más notoria si la comparamos con el contexto (XLVII). Ahora bien, es necesario tener en cuenta las diferencias. En el primer caso, como ya hemos dicho, la raíz se identificó con el pasado, con el origen: una edad feliz, si ampliamos el poema a su totalidad:

- "La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.
- Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici.
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici
anche un nome, una veste, erano un vizio." (XXX)

La imagen del "passante" nos remite al tránsito y al tema del viaje (34), es decir, al alejamiento de la seguridad y a la relación camino - sufri-
miento (35).

En el segundo contexto, raíz ("s'abbarbica") se iguala con el concepto asimiento y la aceptación de la relación inmovilidad - esterilidad (36)

en cuanto seguridad frente al riesgo y el peligro. Es precisamente la esterilidad, simbolizada en la imagen de los capullos cerrados (37), lo que produce el sentimiento negativo.

En el tercer caso, nos encontramos de nuevo con el concepto seguridad frente a la inseguridad e irrealdad del vuelo (38).

En resumen, la raíz posee un rasgo connotativo que figura en todos los contextos citados: seguridad. Esta implica fatalmente una atadura, con todas las limitaciones que esta condición encierra (39). En este sentido, como decimos en otro lugar (40), viene a ser, a nivel connotativo, una lexicalización más de la serie "catena", "laccio", etc.

B. I. I. d. LAS HOJAS Y LAS RAMAS

Las principales características de las hojas son la fragilidad, la falta de resistencia y su condición de efímeras.

La única vez que "foglia" aparece adjetivada, lo es con un calificativo que significa fragilidad y debilidad ("esile") (41):

- "Come affondava il tallone
nel suolo screpolato,
tra le lamelle d'argento
dell'esili foglie." (L)

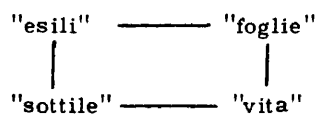
Nos parece necesario llamar la atención sobre el paralelismo con la adjetivación de "vita" en el contexto (XLVII):

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mìa vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)

En efecto "esile" y "sottile" son sinónimos. Esta coincidencia se completa ya que el autor establece una sinonimia, a nivel connotativo, entre hoja y vida, en el contexto (LIX):

- "Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli." (LIX)

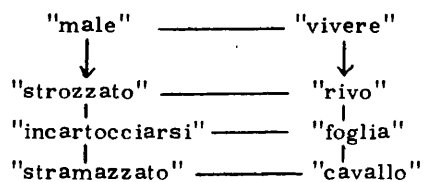
Como puede apreciarse, se establece el paralelismo:



La relación hoja - vida está presente, además, en el contexto (XX):

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato." (XX)

Si estructuramos el contexto, se evidencia la identificación que nos ocupa:



El carácter efímero se evidencia en (XLVII):

- "... viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli -- e non son più." (XLVII)

Este final es semejante al del (LIX):

- "Poi più nulla. Oh sommersa! : tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te." (LIX)

Pero las hojas mueren para que nazcan otras:

- "Ogni attimo vi porta nuove fronde
e il suo sbigottimento avanza ogni altra
gioia fugace; viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto." (LIV) (42).

NOTAS

1. - "Imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición primera de las formas.(...) el hombre, que se sabía próximo biológicamente a los animales, no puede ocultarse que, en cambio, su posición erecta tenía más similitud a la del árbol, el arbusto y la misma hierba, que no con la posición a ras de tierra del animal. (...) Otro aspecto esencial de éstas es su ciclo anual, que patentiza el misterio de la muerte y la resurrección pudiéndose simbolizar por ellas. La fertilidad de los campos se ofrece como la imagen más poderosa de la fecundidad cósmica, material y espiritual." (Cirlot, J.E. op. cit.; pág. 379).
2. - "Vegetazione": "atto, effetto del vegetare; progressivo sviluppo di una pianta; ... insieme delle piante che vegetano in un luogo." (Garzanti Diz.).
"Vegetare": "vivere (detto dei vegetali);... fig., condurre una vita puramente organica senza ideali elevati". (Garzanti Diz.).
3. - Ver B.II.2.a.2.b.1.a.
4. - Ver B.II.2.a.2.a.5.
5. - "Infrascarsi": "nascondersi tra le frasche". (Garzanti Diz.).
6. - "Edera": "frutice sempreverde ... frequente sui muri o sui tronchi degli alberi cui si attacca per mezzo di piccole radici avventizie". (Garzanti Diz.).
7. - "Rampicante": "si dice di pianta a fusto debole, sottile, che si appoggia su muro o sostegno attaccandovisi con viticci, radichette". (Garzanti Diz.).
8. - Ver nota 6.
9. - Ver B.II.2.a.2.b.5.i.
10. - "Por su color siempre verde, por su fuerza vital -invariable, incluso en invierno- y por sus frutos fuertemente embriagadores, la hiedra estaba consagrada a Dionisos o Baco. En el simbolismo cristiano, la hiedra ha sido siempre identificada con la muerte y la inmortalidad. Por esto representa la fidelidad y la vida eterna." (Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 241).
11. - "Acceso": "si dice di colore molto intenso, vivace". (Garzanti Diz.).
12. - Ver A.I.1.e.4.
13. - Ver B.II.2.a.2.b.1.a.
14. - Ver B.II.2.a.2.a.6.
15. - Ver B.II.2.a.2.a.6.
16. - Ver nota anterior y B.II.2.a.2.b.1.a.
17. - Ver B.II.2.a.1.a.3.
18. - B.I.1.a.
19. - "Boccio": "calice di fiore non ancora sbocciato". (Garzanti Diz.).
20. - Ver B.II.2.a.2.b.6.a.
21. - Valentini identifica esta imagen con la ilusión (Valentini, A. Lettura... op. cit.; pág. 86).

- 22.- Ver B.II.2.a.2.b.6.e.
- 23.- Ver B.II.2.a.1.a.4.
- 24.- B.I.1.a.
- 25.- Valentini, sin embargo, la identifica con la poesía: "Mi pare, quindi, che si possa passare dal simbolo della vita (clivo) al segno della poesia (pianta)". (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 138).
- 26.- Ver C.f.
- 27.- Ver A.II.2.a.
- 28.- "Passare": "muoversi attraversando, percorrendo un luogo per andare in un altro". (Garzanti Diz.).
- 29.- "Sorvolare": "Volare sopra..." (Garzanti Diz.).
- 30.- Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 45).
- 31.- "Supplizio": "sin. martirio, tortura, tormento". (Garzanti Diz.).
- 32.- "Distacco": "separazione". (Garzanti Diz.).
- 33.- "Abbarbicarsi": "attaccarsi con radici al terreno, a un muro". (Garzanti Diz.).
- 34.- Ver B.II.2.a.2.b.6.i.
- 35.- Ver B.II.2.a.1.b.7.
- 36.- Ver B.II.2.a.2.b.6.a.
- 37.- Ver B.I.1.b.
- 38.- Ver B.II.2.a.2.b.6.h.
- 39.- Ver B.II.2.a.2.b.5.a.
- 40.- Ver B.II.2.a.2.b.5.a.
- 41.- "Esile": "sottile, gracile, debole". (Garzanti Diz.).
- 42.- Ver B.I.1.a.

B. II. MUNDO ANIMAL

B. II. 1. LA FAUNA

=====

La fauna es un campo que no podemos considerar como clave. A pesar de esto no nos encontramos ante un tema exclusivamente descriptivo o naturalista. Por otra parte, la frecuencia de los lexemas que se refieren a los animales no es de despreciar.

Las clases que forman este campo son:

- Aves
- Animales acuáticos: peces y otros
- Mamíferos
- Insectos
- Reptiles.

B. II. 1. a. LAS AVES

Las aves poseen la mayor frecuencia y su significado está en relación con otros campos clave.

La primera relación semántica que encontramos, es con el campo del movimiento. Primero, como es lógico, con el vuelo (1), pero también, con la velocidad y con el alejamiento (2). Veamos algunos textos:

- "... viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli — e non son più. " (XLVII)
- "sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va;
né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto:
"più in là! ". " (XLVIII)

La estructura es:



La imagen del ave, su presencia o manifestación es efímera.

El movimiento de las aves es de cuatro tipos:

- vuelo sin rumbo
- vuelo rápido
- vuelo circular
- descenso.

El más frecuente, quizás, sea el vuelo sin rumbo:

- "... frecciare di rondoni
vagabondi..." (LX)
- "Con questa gioia precipita
dal chiuso valotto alla spiaggia
la spersa pavoncella." (XXXVIII)
- "Spicca una d'esse un volo senza rombo,
l'acque di piombo come alcione profugo
rade." (LIV)
- "... viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli — e non son più." (XLVII)
- "sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va:" (XLVIII)

En dos ocasiones, el movimiento es circular (3):

- "Upupa, ilare uccello calunniato
dai poeti, che roti la tua cresta

sopra l'aereo stollo del pollaio
e come un finto gallo giri al vento." (XXXIV)

- "L'arsura, in giro; un martin pescatore
volteggia s'una reliquia di vita." (XXIV)

El descenso está caracterizado por la rapidez:

- "Filerà nell'aria
o scenderà s'un paletto
qualche galletto di marzo." (IV)
- "come il falchetto che strapiomba
fulmineo nella caldura." (XVI)
- "Con questa gioia precipita
dal chiuso vallotto alla spiaggia
la spersa pavoncella." (XXXVIII)

Por último, en tres contextos aparece un movimiento (vuelo) rápido:

- "Come rialzo il viso, ecco cessare
i ragli sul mio capo; e scoccare
verso le strepanti acque
frecciate biancazzurre, due ghiandaie." (XXXVI)
- "... frecciare di rondoni
vagabondi." (LX)
- "Filerà nell'aria
o scenderà s'un paletto
qualche galletto di marzo." (IV)

B. II. 1. b. ANIMALES ACUÁTICOS

Entre los animales que viven en el agua, se distinguen dos grupos, cada uno con un significado específico: los peces y los moluscos (y con

estos últimos, otras especies, que cumplen la misma función semántica). (4).

Los peces se caracterizan en los dos últimos contextos en que aparecen, como seres prisioneros o acosados:

- "Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla." (II)
- "... Tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'intacca tra le maglie;" (LVII)

peces — no libertad

El otro grupo está formado por el animal que da título a la obra, la sepia, y la "asteria" o estrella de mar (5). Ambos animales tienen el mismo destino, el ser sacudidos y arrastrados por las olas, el ser víctimas del mar. Se trata de seres que ya han muerto y se han convertido en residuos, restos de algo que tuvo vida y que el mar arroja fuera de sí. La relación con la muerte es patente en el primer contexto:

- "Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;" (LX)

El final del "osso di seppia" es la desaparición, después de un lento proceso de consunción.

En el segundo, Montale desea liberarse de la suciedad que contiene, del mismo modo que lo hace el mar:

- "e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde

tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso." (XXXVII)

Esta "lordura" en el caso del poeta, se refiere a un contenido moral, posiblemente a un pasado, es decir, a los restos de un pasado ya muerto.

Como hemos podido observar, tanto en el caso de los peces como en el de los otros animales acuáticos, su destino, su suerte, es negativo, dramático:

peces — no libertad — muerte

otros — muerte

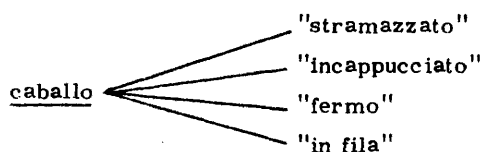
B.II.1.c. LOS MAMÍFEROS: EL CABALLO Y EL PERRO

Dentro de este grupo, el animal que aparece con mayor frecuencia es el caballo. En este caso, como en el de los peces, en los tres contextos en los que figura, un destino triste parece estar ligado a este animal, considerado en general como un símbolo de la belleza, de la armonía, del movimiento, de la libertad. Observemos los siguientes versos:

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato." (XX)
- "I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi." (LIII)
- "ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti

oltre il confine
 che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
 mani scarne, cavalli in fila, ruote
 stridule: vite no: vegetazioni
 dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

Las situaciones en que el caballo se encuentra son:



Como vemos son situaciones opuestas a la idea que se tiene del caballo como símbolo (6). El poeta se basa en éste, para situar al animal y lo que significa, en el estado opuesto:

<u>caballo</u> (fuerza expansiva)	↔	"fermo", "in fila"
<u>caballo</u> (vitalidad)	↔	"stramazzato"
<u>caballo</u> (luz)	↔	"incappucciato"

Podemos deducir que si el caballo es un símbolo de la vida, el que nos presenta Montale es un animal en estado opuesto al vital. En efecto, el poeta nos lo dice claramente en el primer contexto (XX) y en el tercero (LIX):

"male di vivere"	=	"cavallo stramazzato"
"vite no"	=	"cavalli in fila".

El perro tan sólo figura en dos contextos, pero con un intenso valor semántico:

- "La porta corrosa d'un tempietto
 è rinchiusa per sempre.

Una grande luce è diffusa
sull'erbosa soglia.
E qui dove peste umane
non suoneranno, o fittizia doglia,
vigila steso al suolo un magro cane.
Mai più si muoverà
in quest'ora che s'indovina afosa.
Sopra il tetto s'affaccia
una nuvola grandiosa." (IX)

- "brucia una toppa di cielo
in alto, un ragnatelo
si squarcia al passo: si svincola
d'attorno un'ora fallita.
.....
Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante: discosta
esplode furibonda una canea." (L)

Lo primero que llama la atención, si comparamos los dos textos,
es la opuesta actitud del perro:

- "vigila steso al suolo un magro cane." (IX)
- "esplode furibonda una canea." (L)

La oposición es la de vigilancia ↔ furia.

La causa de esta diferente actitud de los perros, debemos encontrarla en el contexto. En el primer poema el perro está tendido a la entrada de un templo. La relación con el tiempo se hace evidente:

- a) "La porta corrosa d'un tempietto
è rinchiusa per sempre."

b) "sull'erbosa soglia.

.....

vigila steso al suolo un magro cane. "

"Corrosa" y "erbosa" nos indican que se trata de un templo antiguo (pasado). Por otro lado, la ausencia de futuro se hace patente en:

- "è rinchiusa per sempre" (la puerta)
- "mai più si muoverà" (el perro)
- "non suoneranno" (las pisadas)

Pero un pasado sin futuro no es más que la detención del tiempo (in-movilidad).

En el segundo poema (L), el movimiento temporal es evidente:

- "... si svincola
d'attorno un'ora fallita." (L)
- "venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante..." (L)

Comparemos con (IX) y veremos dos tipos de oposiciones:

- a) "ora afosa" \longleftrightarrow "si svincola un'ora"
- b) "ora afosa" \longleftrightarrow "venta"

"Afoso" (7) significa aire sofocante, pesado. Esto es, una hora pesada, en cierto modo, detenida, estancada; concepto que se opone a esa liberación de la hora del segundo contexto (L). Además "afoso" se opone, por su inmovilidad, también, a "ventare". La estructura manifestada es:

- a) tiempo + inmovilidad \longleftrightarrow tiempo + movimiento
- b) aire (inmovilidad) \longleftrightarrow viento (movimiento)

Pero la contraposición existente entre los dos contextos se pone de relieve, igualmente, en otras estructuras:

- "dove peste umane
non suoneranno..." (IX)
- "... un ragnatelo
si squarcia al passo." (L)

La oposición es de inmovilidad ↔ movimiento.

Por último, hay que tener presente dos oposiciones que se refieren al tiempo y al sonido:

- "in quest' ora che s'indovina afosa." (IX)
- "venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante..." (L)

duración ↔ brevedad

- "E qui dove peste umane
non suoneranno ..." (IX)
- "esplode furibonda una canea." (L)

silencio ↔ sonido

En ambos contextos los protagonistas son los mismos: el perro y el tiempo. Y la opuesta actitud del animal, está claramente relacionada con el tiempo:

- a) tiempo + inmovilidad → perro + inmovilidad (vigilancia)
- b) tiempo + movimiento → perro + movimiento (furia)

B. II. 1. d. LOS INSECTOS

A pesar de tener una frecuencia bastante elevada, en general, los insectos no cumplen una función semántica especial. Podemos, sin embargo, señalar su relación con el sonido:

- "Pur di una cosa ci affidi,
padre, e questa è: che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe
che rechiamo con noi, api ronzanti." (XLI)
- "e su lei cresce un roggio
di rampicanti ed un ronzio di fucchi." (LI)
- "Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mente si levano tremuli scricchi
di cicale..." (XV)
- "Debole sistro al vento
d'una persa cicala,
toccato appena e spento
nel torpore ch'esala." (XXXI)

En el primer contexto (XLI), la relación "sillaba" - "ape", o mejor dicho, la relación "sillabe" - "noi" - "api" - "ronzanti", es evidente.

Nos preguntamos por qué aparece la abeja en este contexto. Esta, según la tradición musulmana, es la receptora de la revelación divina, y en el mundo clásico es símbolo de dulzura y elocuencia. Jenofonte era llamado por los griegos "la abeja ática", y Platón "la abeja ateniense". (8).

La construcción es ambigua. "Api" se puede referir tanto a "noi" como a "sillabe". Pero nos inclinamos por la primera posibilidad, que explicaría y confirmaría el valor simbólico de la abeja. El poeta-abeja reci-

recibe il "dono"-revelación del mar. "Ronzante" en cuanto que el poeta comunica esta revelación. "Sillaba" tendría el valor de palabra, es decir, contenido, mensaje.

Por último, la cigarra posee una clara connotación temporal (9) en el contexto (L):

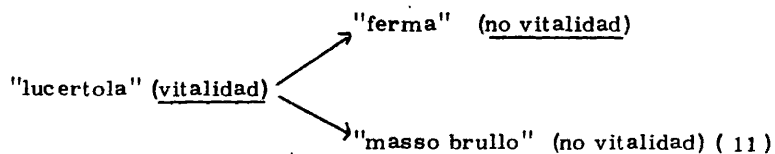
- "Non serve più rapid'ale,
né giova proposito baldo;
non durano che le solenni cicale
in questi saturnali del caldo." (L)

B.II.1.e. LOS REPTILES

Por lo que se refiere a los reptiles, nos encontramos con la misma oposición que en el caso del caballo. Esto es lo que sucede con la lagartija ("lucertola"), en Fälsetto:

- "Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;" (V)

"Lucertola" posee, etimológicamente, el valor de vigor, vitalidad.(10)
La oposición es doble:



La comparación con la lagartija hace resaltar la vitalidad contenida de Esterina sobre la roca. (12).

NOTAS

- 1.- B.II.2.a.2.b.6.h.
- 2.- B.II.2.a.2.b.6.i.
- 3.- Ver B.II.2.a.2.b.3.b.
- 4.- Ver A.II.1.a.
- 5.- Equinodermo que hemos incluido en el mismo grupo que la sepia, debida a que cumple la misma función semántica en el texto.
- 6.- "Para Jung y otros psicoanalistas, el caballo es símbolo de la fuerza expansiva, de la vitalidad, el fuego combativo, la luz y el resplandor, la fuerza elemental de los instintos." (Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 104).
- 7.- "Afoso": "aria soffocante, pesante". (Garzanti Diz.).
- 8.- Pérez-Rioja, J.A., op. cit.; pág. 35.
- 9.- "Titono era muy hermoso. Fue visto por la Aurora, que se enamoró de él y lo raptó. Tuvieron dos hijos, Ematión y Memnón. En su amor por Titono, la Aurora pidió para él a Zeus la inmortalidad, pero se olvidó de pedirle también la juventud eterna. Por eso, mientras su amante permanecía siempre igual, Titono envejecía y chocheaba, hasta el extremo de que, como a un niño, hubo que meterle en una canasta de mimbre. Al fin, la Aurora lo transformó en cigarra." (Grimal, P. Diccionario de la Mitología Griega y Romana. Barcelona, Labor, 1965; pág. 521-522).
- 10.- Deriv. del lat. "lacerta", que a su vez lo hace de "lacertus", músculo, vigor, vitalidad. (Garzanti Diz.).
- 11.- Ver A.II.2.b.
- 12.- Ver A.I.1.c.

B.II.2. EL HOMBRE
=====

B.II.2.a. INDIVIDUO

B.II.2.a.1. Sensibilidad
=====

B.II.2.a.1.a. Sentidos

B.II.2.a.1.a.1. El sabor

No son ajenas a nuestra conciencia lingüística las connotaciones de los sabores amargo y dulce y su relación con el sentimiento. Sin duda, como veremos a continuación, Montale hace uso de ellas:

- "Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.

Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti. " (XVIII)

Aunque Valentini (1) compara este poema con Non chiederci la parola che squadri da ogni lato (XIV), nos parece más acertado hacerlo con (XLV), con el cual establece un claro paralelismo:

- "Ma dalle vie del monte si tornava.
Riuscivano queste a un'instabile
vicenda d'ignoti aspetti
ma il ritmo che li governa ci sfuggiva.
Ogni attimo bruciava
negl'istanti futuri senza tracce.
Vivere era ventura troppo nuova

ora per ora, e ne batteva il cuore.

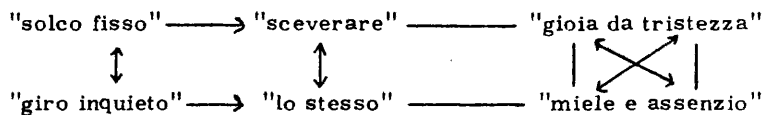
Norma non v'era,
solco fisso, confronto,
a sceverare gioia da tristezza.

.....

rapido rispondeva
 a ogni moto dell'anima un consenso
 esterno ... " (XLV)

Vamos a evidenciar la simetría de los dos contextos y la estructura conceptual que se deriva de ésta:

- "norma non v'era
solco fisso, confronto,
a sceverare gioia da tristezza." (XLV)
- "... a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possesi.
 Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio." (XVIII)



Pero para completar el significado de los elementos que componen esta estructura, debemos observar una serie de identificaciones:

"norma" = "solco fisso" = "confronto" = "lineamenti fissi" = "volti plausibili o possesi".

La vida, por lo tanto, no traza en su movimiento una frontera entre tristeza ("assenzio") y alegría ("miele"). Esta separación entre ambos sentimientos (sabores) es un fruto de la inmovilidad. El movimiento

vertiginoso de la vida ("giro inquieto") hace que alegría y tristeza ("miele e assenzio") se confundan. A este movimiento corresponde otro interior:

- "Vivere era ventura troppo nuova
ora per ora, e ne batteva il cuore." (XLV)
- "Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti." (XVIII)

Lo dolce aparece en tre contextos relacionado con el pasado, con el recuerdo:

- "Ma sempre che traudii
la tua dolce risacca su le prode
sbigottimento mi prese
quale d'uno scemato di memoria
quando si risovviene del suo paese." (XLIV)
- "Dolce cattività, oggi, riviene
di chi s'arrende per poco
come a rivivere un antico giuoco
non mai dimenticato." (LX)
- "Nell'onda e nell'azzurro non è scia.
Sono mutati i segni della proda
dianzi raccolta come un dolce grembo." (LIV)

En el primero es evidente la relación "risacca" - "risovviene", no sólo por el prefijo ri-, sino también por ambos movimientos: en el primer caso un movimiento hacia atrás, en el segundo un movimiento de atrás hacia adelante (2). Ambos tienen un punto en común: el pasado. Ora como punto de llegada, ora como punto de partida. A este movimiento se le califica de "dolce".

Lo mismo sucede en el segundo contexto (3), en que aparece de nuevo el prefijo ri- ("rivivere") y el tema del retorno, como rendición y

regreso al lugar seguro de partida. Este último, contrapuesto al incierto porvenir, es posiblemente el "dolce grembo" del que el poeta nos habla en el tercer contexto.

Pero Montale insiste en el temor en un cuarto contexto, en el que de nuevo el alejamiento del presente hacia un pasado original, es calificado de "dolce":

- "Tra quelle cerca un fregio primordiale
che sappia pel ricordo che ne avanza
trarre l'anima rude
per vie di dolci esigli." (XI)

En este caso, el pasado está presente en "primordiale" (4) y en "ricordo". Esta relación con el origen, con el principio y por tanto con la juventud, es la que se manifiesta también en la de mañana - "dolce", es decir, el inicio del día, el comienzo:

- "... la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima..." (LIII)
- "Se giungi sulle anime invase
di tristezza e le schiari, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase." (XXV)

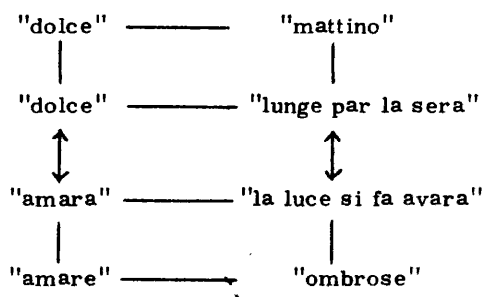
"dolce"	_____	"mattino"
"dolce"	_____	"lunge par la sera"

A esta relación el poeta contrapone la contraria:

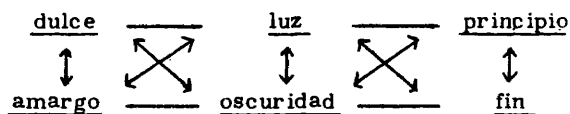
- "La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara — amara l'anima." (II)

- "Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o angoste, ombrose e amare." (XXXIX)

Es patente la identificación dulce - luz y amargo - oscuridad:



De donde deriva esta estructura conceptual:



Los sabores amargos están relacionados con el proceso de desgaste y con el final. En este sentido la relación óxido - agrio:

- "Va, per te l'ho pregato, — ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine..." (I)

Es importante también la relación con el mar y con todo lo que rodea o está en contacto con él:

- "Rammento l' acre filtro che porgeste
allo smarrito adolescente, o rive..." (LX)
- "La folata che alzò l' amaro aroma
del mare..." (XII)

- "Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o angoste, ombrose e amare..." (XXXIX)
- "S'è usciti da una grotta a questa rancia
marina che uno zefiro scompiglia." (LV)

Destaca además una relación con el tiempo, con su transcurrir, con la desaparición del instante:

- "Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante..." (L)

Como consecuencia de esto, se produce un continuo alejamiento sin que quede ninguna huella de nuestro paso en el camino:

- "Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volge
e ci porta lontani - e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;"

En general, como hemos podido observar a lo largo de estas páginas, el sabor está íntimamente ligado, como en el lenguaje normal, al sentimiento. La relación dulce - mañana es semejante a la que ya vimos de esperanza - alba (5) y el sabor amargo connota los sentimientos negativos que estudiaremos en su momento (6).

B.II.2.a.1.a.2 El olor

Este tema está ligado a la tierra (7), al aquí, al ahora, en dos contextos:

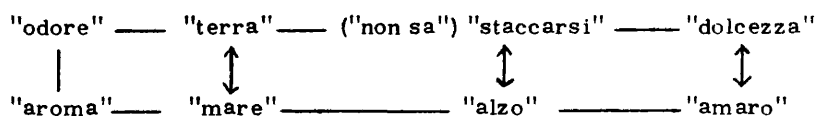
- "... ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi ... " (LIII)

- "e i sensi di quest' odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta." (II)

En otro, sin embargo, aparece relacionado con el mar:

- "La folata che alzò l' amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t' investì, ti scompigliò la chioma..." (XII)

Si comparamos los dos últimos, (II) y (XII), vemos que en (II) el olor no se separa de la tierra y produce una sensación de dulzura, mientras que en (XII), el olor se levanta y es calificado de "amaro" (8):



Nos parece significativa la oposición que aquí se manifiesta, movimiento ↔ inmovilidad, en relación con el olor. En este sentido es conveniente volver sobre el poema Vento e bandiere (XII) (9). Llamamos la atención sobre los dos primeros versos:

- "La folata che alzò l' amaro aroma
del mare alle spirali delle valli..." (XII)

Hemos subrayado una serie de palabras que indican un movimiento. De la conexión viento - tiempo hemos hablado ya anteriormente (10); del mismo modo, de la relación espiral - tiempo (11). Pero lo que aquí nos interesa señalar es esa oposición entre el viento (movimiento + tiempo) y "aroma" (olor). Decíamos, al comenzar este apartado, cómo el olor está ligado al aquí y al ahora, es decir, al presente, a la inmovilidad:

- "... i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi ..." (LIII)

- "... i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra..." (II)

Lo que hace el viento es justamente mover ese presente y lanzarlo al movimiento en espiral que es la evolución temporal. Esta oposición movimiento ↔ inmovilidad se oculta incluso en el título del poema Vento e bandiere, en que el viento se identifica con el movimiento y las banderas con la inmovilidad (12). De este arrebató temporal, violento y breve, son testigos además de "folata" y "raffica", dos lexemas pertenecientes al campo del tiempo, "breve" y "rapida":

- "La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

la raffica che t'incolò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine;" (XII)

Es indudable que el poeta relaciona la rapidez y brevedad de la ráfaga con las de la presencia de la protagonista:

- "ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana..." (XII)

Brevedad que contrasta manifiestamente con el cielo:

- "groviglio breve contro il cielo pallido." (XII)

En su momento (13) hemos visto cómo lo que caracteriza al cielo, frente al aire, es precisamente la inmutabilidad, mientras que el cambio lo hace al aire. En este sentido no estamos de acuerdo con Valentini (14) cuando, refiriéndose al simbolismo del viento, habla de la movilidad del símbolo

en Montale. Precisamente, lo que caracteriza al viento en la obra es su caprichoso cambio, pero, atención, al viento, no al simbolismo en general que el autor utiliza.

De todo esto lo que queremos subrayar son los momentos centrales del poema: la ráfaga que arrastra consigo no sólo una sensación vivida en un presente, en un instante arrebatado, sino, incluso, a la protagonista ya lejana. Ella, junto al olor, ha entrado en la espiral. La ráfaga vuelve, pero ya ni la sensación ni ella están presentes. El tiempo (la ráfaga) arrastra consigo ese olor, la sensación de un momento, o, metalingüísticamente hablando, el olor es la sincronía frente a la diacronía.

Ahora bien, aunque la ráfaga regresa, aquel momento es irrepetible:

- "Ahimè, non mai due volte configura
il tempo in egual modo i grani!" (XII)

Es precisamente esa triste ("ahimè") dialéctica la que hace que el mundo prosiga. La vida exige la muerte de esos instantes fugaces:

- "Ahimè, non mai due volte configura
il tempo in egual modo i grani! E scampo
n'è: ché, se accada, insieme alla natura
la nostra fiaba brucerà in un lampo.
.....
Il mondo esiste..." (XII)

En ella, en esta dialéctica, el poeta pone su esperanza en el poema más optimista del libro:

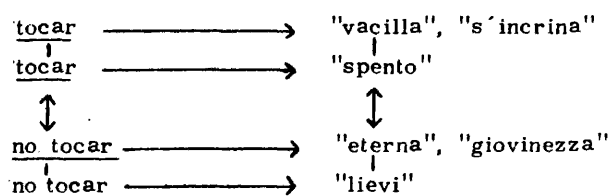
- "sentire
pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito; ..." (LX)

B.II.2.a.1.a.3. El tacto

En general, podemos hablar de un contenido negativo del tacto, que se nos presenta como un riesgo respecto a la fragilidad de las cosas. Baste, en este sentido, citar estos contextos:

- "Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama." (XXV)
- "forse il nostro cammino
a non tócce radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino." (XLI)
- "Debole sistro al vento
d'una persa cicala,
toccato appena e spento
nel torpore ch'esala." (XXXI)
- "Avrò di contro un paese d'intatte nevi
ma lievi come viste in un arazzo." (IV)

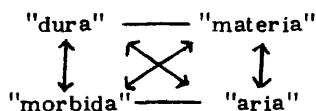
La estructura manifestada es la siguiente:



La primera oposición que vamos a estudiar dentro del tema del tacto, es la de dureza ↔ blandura:

- "Or, m'avvisavo, la pietra
voleva strapparsi, protesa
a un invisibile abbraccio;
la dura materia sentiva
il prossimo gorgo, e pulsava;
.....
Con questa gioia precipita
dal chiuso valotto alla spiaggia
la spersa pavoncella." (XXXVIII)
- "Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida." (LV)

La contraposición dureza ↔ blandura está relacionada con la de materia ↔ aire:

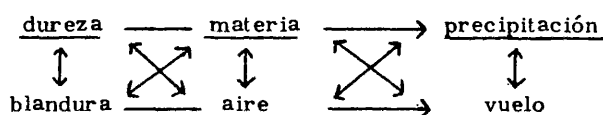


Pero hay algo más en los dos contextos que nos parece significativo. En el primero la voluntad de la materia, de la piedra, de precipitarse en el abismo:

- "..... la pietra
voleva strapparsi, protesa
.....
la dura materia sentiva
il prossimo gorgo, e pulsava;
.....
con questa gioia precipita..." (XXXVIII)

En el segundo, precisamente, llama la atención lo contrario: el pre-
valecer del vuelo, de las alas. En resumen, lo que se opone es el movimiento

descendente del primero, al movimiento ascendente del segundo:



Esta misma voluntad de abismación de la materia, es la que el poeta reivindica para sí en dos ocasiones en las que aparece el tema del tacto. En ambos casos se trata de un deseo frustrado. Nos parece necesario señalar las coincidencias:

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace — uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge." (XLII)

- "Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;
diventare
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare; nei colori
fondersi dei tramonti; sparir carne
per spicciare sorgente ebbra di sole,
dal sole divorata...

Erano questi,
riviere, i voti del fanciullo antico
che accanto ad una rósa balaustrata

lentamente moriva sorridendo." (LX)

Existen tres temas coincidentes:

a) deseo $\begin{cases} \rightarrow \text{"avrei voluto"} \text{ (XLII)} \\ \rightarrow \text{"erano questi i voti"} \text{ (LX)} \end{cases}$

b) piedra $\begin{cases} \rightarrow \text{"ciottoli"} \text{ (XLII)} \\ \rightarrow \text{"pietra"} \text{ (LX)} \end{cases}$

c) tacto $\begin{cases} \rightarrow \text{"scabro"} \text{ (XLII)} \\ \rightarrow \text{"levigata"} \text{ (LX)} \end{cases}$

Como puede verse los lexemas de a) y b) se identifican, es decir, no se oponen. Sin embargo, en el caso del tacto, c), existe una oposición evidente (15):

"scabro" \longleftrightarrow "levigata"

La oposición se basa en los rasgos lisura \longleftrightarrow aspereza. Pero desaparece si se tiene en cuenta que en ambos casos lo que el poeta nos está mostrando es el resultado de un proceso de erosión que reduce la piedra a su esencia. De ahí el lexema "essenziale":

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale..." (XLII)

Por otra parte, no debemos olvidar que "scabro" (16) significa también conciso. La diferencia entre ambos se debe a los distintos elementos que actúan sobre la piedra: en el primer caso, la sal; en el segundo, el movimiento del agua:

a) "scabro" ← "mangiati dalla salsedine"

b) "levigata" ← "dal mare"

Pero lo que queremos hacer resaltar es el proceso de erosión, de desmaterialización que permita al poeta (17) ser una "scheggia fuori del tempo" (XLII) o "sparir carne" (LX) o "testimone / di una volontà fredda che non passa" (XLII). Debemos señalar el valor semántico del frío y su relación con la inmovilidad (18). Montale ve frustrado este deseo:

- "Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace..." (XLII)

Se opone al sentido del tiempo como algo que pasa, fugaz, un tiempo transcurrido, ya casi detenido en la imagen de la corteza arrugada del árbol, a la que da el mismo valor que a la piedra alisada por el agua:

- "diventare
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare;" (LX)

No estamos lejos de un sentimiento pánico o de solidaridad con la naturaleza.

Pero debemos llamar la atención sobre la relación "scabro" - "essenziale" - "fuori del tempo" y su oposición a "bollore" - "vita" - "fugace". Es decir, la esencia en cuanto existencia en acto e intemporal y la vida como proceso temporal. El final de este proceso es justamente un estado de intemporalidad y de esencialidad:

- "Altro fui
.....
..... uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge." (XLII)

Del mismo modo, resulta evidente que el poeta no logra alcanzar ese estado definitivo en que la destrucción no es ya posible.

Así, la rugosidad, la aspereza y del mismo modo la lisura, están relacionadas con el proceso de erosión o de desgaste que desnuda a la piedra y la hace esencial:

- "Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura." (XXI)

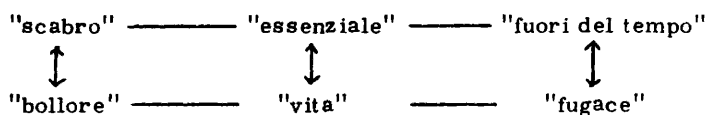
Como dice Valentini "il fenomeno prese il posto del noumeno, - l'apparenza quello dell'essenza" (19). Es indudable que el deseo del poeta es el de librarse de esa "scialbatura", de esa "tonaca" como el canto carcomido por la sal o alisado por la acción del agua:

- "... sparir carne" (LX)

Sin embargo:

- "Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace..." (XLII)

Resaltemos la estructura:



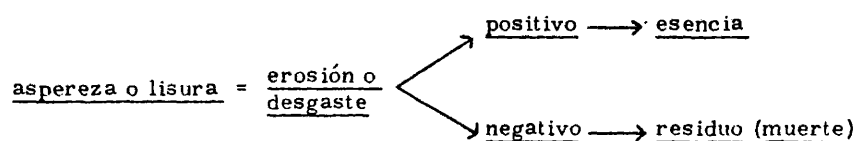
Es decir, repetimos, la esencia en cuanto existencia en acto, intemporal, no sometida a cambios, y la vida como proceso temporal.

La imagen de la piedra erosionada y desnuda se convierte a veces en residuo (y no en esencia). Baste ver cómo en este contexto que citamos

a continuación, aparece contrapuesta a la vida como riada ("fiumara"), pero ya identificada con el concepto negativo de chatarra ("rottame"):

- "Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,
o l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fiumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame." (XXXIX)

Podemos afirmar que la aspereza y la lisura están íntimamente relacionadas con la erosión y el desgaste, adquiriendo para el poeta un contenido negativo (muerte) o un contenido positivo (esencia):



B. II. 2. a. 1. a. 4. La audición y la visión

En primer lugar, hemos de señalar la mayor frecuencia del tema de la visión; después, la gran importancia que adquieren ambos sentidos si tenemos en cuenta su relación con la luz, el sonido y la comunicación.

La audición aparece ya en los dos primeros poemas del libro. En (1) se presenta como mera apariencia, pero al mismo tiempo en relación ya con la visión y situando a ambas en el lugar que les corresponde en la obra:

- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;

vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo." (I)

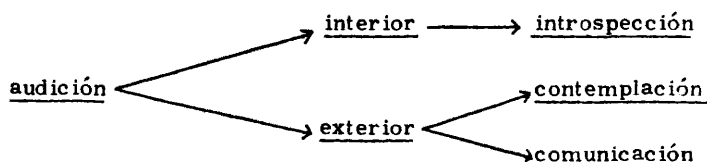
Si consideramos el valor semántico connotativo de "frullo" y "volo" (20), lógicamente "sentire" trasciende el valor denotativo inmediato, para alcanzar, a su vez, un contenido que supera al que tiene como sentido puramente físico. Lo mismo podemos decir de "vedi". Pero, es mediante los sentidos como el poeta siente.

El segundo poema del libro se inicia con otro lexema perteneciente a la audición:

- "Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati..." (II)

El autor subraya, de este modo, su deseo de comunicación.

En general, podemos afirmar que la audición puede ser tanto interior (introspección), como exterior (comunicación y contemplación, valga la expresión, auditiva):



Ambos sentidos aparecen en ocasiones juntos, por ejemplo, con el significado de introspección:

- "Là non è chi si guardi
o stia di sé in ascolto." (XXII)

Otras veces, en estructuras semejantes, como en estos dos contextos en que se pone de manifiesto el carácter engañoso de los dos sentidos:

- "Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra - ma quella io sono." (XXI)
- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;" (I)

La estructura manifestada es (21):

apariencia → negación de la apariencia → afirmación de la realidad

Ahora bien, para llegar a esa afirmación de la realidad, se sigue todo un proceso de indagación, de análisis de lo contemplado o escuchado:

- "La mia ricchezza è questo sbattimento
che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; questo lento
giro d'occhi che ormai sanno vedere." (LIV)
- "Giungeva anche per noi l'ora che indaga." (XLV)

No siempre posee este carácter activo de indagación (22):

- "Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi." (XV)
- "Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini..." (LIII)
- "e le tinnanti scatole
ch'anno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:
(meraviglioso udivo)." (VI)

La naturaleza es un espectáculo que se puede contemplar sin más o indagar en él una realidad que trasciende lo meramente físico. Saber ver o escuchar es importante:

- "Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare." (XLV)
- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo." (I)

La contemplación, a veces, es pasiva, es decir, el poeta queda al margen de la acción que contempla, consciente de su imposible participación:

- "Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito d'Aprile, umide e liete.
Per me che vi contemplo da quest'ombra,
altro cespó riverdica, e voi siete." (LIV)
- "Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra." (V)

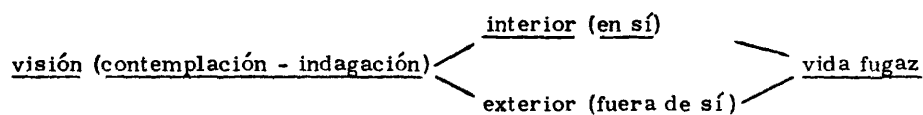
Pero no siempre se trata de un espectáculo de renovación:

- "È ora di lasciare il canneto
stento che pare s'addorma
e di guardare le forme
della vita che si sgretola." (XVI)
- "Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;

se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome." (XLIX)

La intensidad de este tema se manifiesta en este contexto:

- "Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollire
 della vita fugace..." (XLII)



B.II.2.a.1.b. Sentimientos

La importancia de este tema se manifiesta ya en los primeros versos de In limine, donde se relaciona con el de la vida, el tiempo y esos límites u obstáculos que nos separan de la salvación, por otro lado, ilusoria:

- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
 vi rimena l'ondata della vita

 Un rovello è di qua dall'erto muro." (I)

Esto se confirma si nos limitamos a estudiar los contextos en que figura el lexema "sentire", que en conjunto nos dan una visión general de lo que van a ser el tema completo y la red de relaciones que éste establece. Esto es lo que pretendemos con el siguiente esquema:

"senti"		"il frullo che tu --- non è un volo(I)
"sentire"	"con triste meraviglia"	"com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia." (XV)
"sentiva"	"come un supplizio"	"il suo distacco dalle antiche radici" (XXX)
"sente"		"la sua condanna" (XXXIII)
"sentiva"		"il prossimo gorgo" (XXXVIII)
"sento"	"come un tormento"	"la mia immobilità" (XLVI)
"senti"		"la lima che sega / assidua la catena che ci lega" (LII)
"senti"		"la tua vita consumata" (LV)
"senti"	"nemici"	"gli spiriti" (XLVII)

Los motivos que provocan los sentimientos son los típicos temas que hemos visto y veremos a lo largo de todo este estudio: el pasado, la inmovilidad, la consunción, el muro, la incapacidad de vuelo, etc. Los sentimientos son negativos, dolorosos y, en su variedad, recogen incluso el asombro.

Frente a todo este abanico, el poeta declara aquello que le hubiera gustado sentirse:

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui ..." (XLII)

B.II.2.a.1.b.1. El cansancio

Uno de los contextos más expresivos en que aparece este concepto, es el que pertenece al poema Clivo (LII), en el que el poeta describe todo ese proceso de descomposición y lenta destrucción cósmica que afecta también al ámbito personal, individual, humano (23). Ya vemos en su momento (24) el contenido negativo del descenso (auténtico protagonista de este poema) y del oscurecimiento (anohecer), otro de los temas fundamentales de Clivo, ambos relacionados con la muerte. Pero lo que aquí llama la atención es la resistencia de las cosas, el enorme esfuerzo que éstas hacen para evitar ser arrastradas en la caída. Porque en el poema actúan dos grandes temas: por un lado, el proceso de oscurecimiento paralelo al de caída de todas las cosas por la pendiente, y por otro, la inútil resistencia de éstas a la destrucción:

- "Viene un suono di buccine
dal greppo che scoscende,
discende verso il mare
che tremola e si fende per accoglierlo.
Cala nella ventosa gola
con l'ombre la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza.
Ma ora lungi è il mattino,
sfugge il chiarore e s'aduna
sopra eminenze e frondi,
e tutto è più raccolto e più vicino
come visto a traverso di una cruna;
ora è certa la fine,
e s'anche il vento tace
senti la lima che sega

assidua la catena che ci lega.
 Come una musicale frana
 divalla il suono, s'allontana.
 Con questo si disperdono le accolte
 voci dalle volute
 aride dei crepacci;
 il gemito delle pendie,
 là tra le viti che i lacci
 delle radici stringono.
 Il clivo non ha più vie,
 le mani s'afferrano ai rami
 dei pini nani; poi trema
 e scema il bagliore del giorno;
 e un ordine discende che districa
 dai confini
 le cose che non chiedono
 ormai che di durare, di persistere
 contente dell'infinita fatica;
 un crollo di pietrame che dal cielo
 s'inabissa alle prode...

Nella sera distesa appena, s'ode
 un ululo di corni, uno sfacelo." (LII)

En primer lugar resalta el paralelismo entre el primer verso y el último:

- "Viene un suono di buccine"
- "s'ode un ululo di corni."

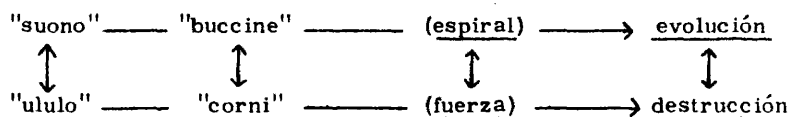
En el último verso podemos observar una transformación de los dos primeros lexemas:



Lo que al principio era sólo sonido ("suono") se ha convertido en "ululo" y ha adquirido un contenido negativo (25), añadiéndose al concepto sonido el sema amenazador. En el caso del instrumento que produce el sonido, tenemos que tener en cuenta el simbolismo de la caracola ("buccina" (26)), y de su forma en espiral, que representa de una manera esquemática la evolución del universo (27). Del mismo modo podemos decir que el simbolismo del cuerno ("corni") es el de la fuerza, la potencia (28). Así pues, en el primer verso es patente un anuncio de cambio, pero sin especificar si éste va a ser positivo o negativo, pero, en los versos finales, se manifiesta, mediante la transformación del sonido y del instrumento, que el desenlace es negativo. Este proceso evolutivo que la imagen de la espiral nos anuncia, se convierte en una no evolución, en una destrucción, en un "sfacelo":

- "Nella sera distesa appena, s'ode
un ululo di corni, uno sfacelo." (LII)

La estructura, por tanto, es:



El segundo tema que vamos a abordar, como ya hemos dicho, es el del movimiento descendente, que implica también el plano inclinado por el que éste se realiza ("clivo", "pendìe"). Veamos los lexemas:

"scoscende"
"discende"
"cala"

"frana"
 "pendìe"
 "clivo"
 "discende"
 "crollo"

A éstos habría que añadir otros dos que podemos considerar como el final o la meta de este descenso:

"accoglierlo"
 "s' inabissa"

El contenido negativo de este descenso o caída es evidente si tenemos en cuenta sus consecuencias:

"discende"	→	"accoglierlo" ("il mare")
"cala"	→	"dissolve"
"frana"	→	"s' allontana", "si disperdono"
"discende"	→	"districa"
"crollo"	→	"s' inabissa"

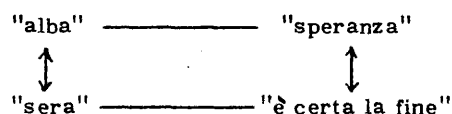
Ahora bien, todo este movimiento descendente, que inevitablemente termina en una abismación, es paralelo a un oscurecimiento del día, es decir, al anochecer, identificado en el poema con el final, con la muerte (29):

- "Con le barche dell' alba
 spiega la luce le sue grandi vele
 e trova stanza in cuore la speranza.
Ma ora lungi è il mattino,
sfugge il chiarore

ora è certa la fine,
 e s' anche il vento tace

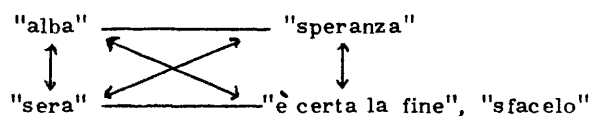
senti la lima che sega
assidua la catena che ci lega." (LII)

La estructura aquí manifestada es:



Estructura que encuentra su confirmación en el verso final:

- "Nella sera distesa appena, s'ode
un ululo di corni, uno sfacelo." (LII)



Frente a todo este oscurecimiento y descenso o caída hacia el abismo, las cosas ("le cose") ofrecen una resistencia que resulta inútil (30):

- "Il clivo non ha più vie,
le mani s'afferrano ai rami
dei pini nani; poi trema
e scema il bagliore del giorno;
e un ordine discende che districa
dai confini
le cose che non chiedono
ormai che di durare, di persistere
contente dell'infinita fatica;" (LII)

- "s'afferrano"
- "durare"
- "persistere"

De este modo, podemos oponer "fatica" a "fine"; de ahí el adjetivo "infinita" que le acompaña:

"fatica infinita" \longleftrightarrow "fine"

Este significado de cansancio como consecuencia de una resistencia llevada a cabo con el fin de perdurar, aparece también en otros contextos:

- "... Un vecchio stanco
dorme accanto a un alare
il sonno dell'abbandonato." (X)
- "Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi," (LVI)

Aquí la resistencia ha acabado y los dos protagonistas han cedido, cansados. En el primer caso tenemos la relación:

"stanco" — "abbandonato" (31)

En el segundo:

"stanco" — desesperación (32)

El cansancio aparece también relacionado con la memoria:

- "Poco s'andava oltre i crinali prossimi
di quei monti; varcarli pur non osa
la memoria stancata." (XLV)

Pero esta relación, además se establece con "non osa" y, por tanto, de nuevo, con una especie de abandono o de rendición ante un obstáculo.

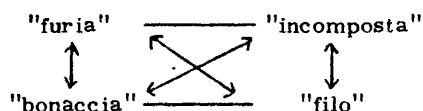
Todo este concepto de la existencia como resistencia y, como consecuencia de esto, como cansancio, se refleja en el mismo contenido, en la temática de la obra del poeta, como él mismo nos dice en dos contextos:

- "Non ho che queste frasi stancate
che potranno rubarmi anche domani
gli studenti canaglie in versi veri." (XLIII)
- "E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco." (XLI)

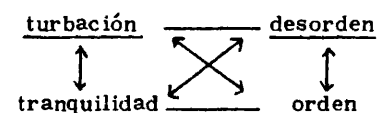
B. II. 2. a. 1. b. 2. La oposición tranquilidad \longleftrightarrow turbación

El tema que ahora vamos a estudiar está íntimamente ligado al de la meteorología. Una gran mayoría de los contextos que lo forman están relacionados con la tranquilidad o la turbación de los elementos naturales: viento, agua, etc. Ahora bien, cuando el poeta nos habla de estos elementos que se desencadenan u ofrecen un estado de calma, de serenidad, no está exclusivamente haciéndonos una descripción paisajística, sino que cumplen una función semántica. Es evidente, en algunos contextos el papel de presagio, de anuncio de un cambio en la trayectoria de la vida del hombre-protagonista. La relación entre esa auténtica dialéctica tranquilidad - turbación está clara en este contexto:

- "Nel destino che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra mai minaccia.
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia." (XXXIX)



El concepto tranquilidad está ligado al concepto orden, y el de turbación al de desorden (33):

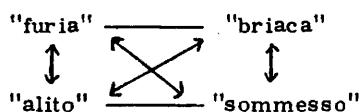


Resalta el contraste entre la sucesión turbación - tranquilidad, orden - desorden y ese destino inmóvil ("sosta") que se ofrece al poeta, la imposibilidad de cambio.

Esta sucesión se manifiesta también en otro poema, denso de connotaciones:

- "la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine;
- e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne'tuoi voli senz'ali." (XII)

Nos llama la atención la oposición:

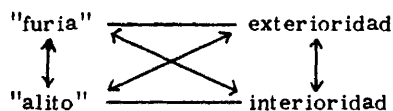


Oposición perteneciente a la meteorología, que implica también el campo de los sentimientos. La relación entre ambos campos se establece claramente en el texto:

- "la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine," (XII)

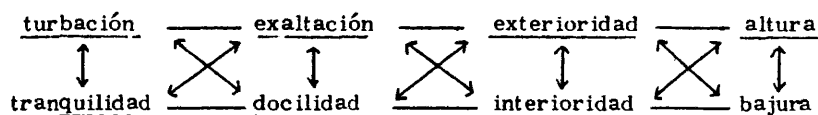
Existe una identificación entre "raffica" (34) y "furia" (35), lexemas que poseen una serie de semas en común: repentino, brevedad, violencia, rapidez.

Volvamos ahora a la oposición "furia" \longleftrightarrow "alito" y veamos todas sus posibilidades, que no se limitan sólo a la oposición turbación \leftrightarrow tranquilidad, tanto en lo que se refiere al campo de la meteorología (viento), como al del sentimiento. Si nos remitimos a sus etimologías (36), constatamos que ambas palabras se oponen también dentro de un mismo campo semántico: el del espacio. Más concretamente la oposición es la de interioridad \longleftrightarrow exterioridad. En efecto, "furia" (37) significa etimológicamente estar fuera de sí (exterioridad) y "alito" (38), además de soplo, alma, (interioridad):



Esta relación con el campo semántico del espacio se da también en los adjetivos que acompañan a "furia" y a "alito": "briaca" y "sommesso". Una vez más acudimos a la etimología, aunque, por otro lado, como en el caso anterior, también se refleja en el lenguaje normal. "Briaco" significa ebrio, borracho y además exaltado (39). Este mismo significado se conserva en italiano. Fijémonos en exaltado, cuyo origen está en el latín "altus" y opongámoslo a "sommesso" (40), derivado del latín "sub-mittere", esto es, poner bajo (41).

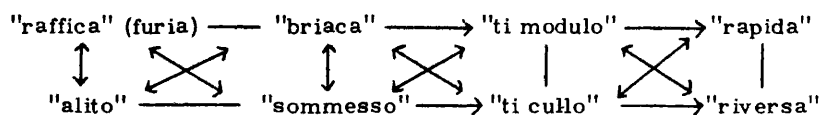
Es decir, la primera oposición que hemos apreciado en el texto, implica toda una estructura conceptual mucho más compleja:



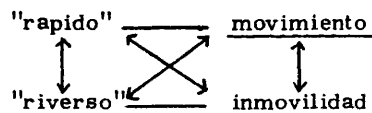
La segunda oposición que nos parece importante está íntimamente ligada a la primera, ya que es, precisamente, consecuencia de ella:

- "la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine..." (XII)
- "ritrova ora, il giardino il somnesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca..." (XII)

Veamos la estructura:



Lo que establece la contraposición "modulare" ↔ "cullare" es la de "rapida" ↔ "riversa" (42); pero "rapido" no sólo pertenece al campo del tiempo, sino además al del movimiento y es en cuanto pertenece a este último campo, como se opone a "riverso":



Conviene especificar que no se trata de una inmovilidad absoluta (en el caso de "riversa") sino de una movilidad no progresiva, de una oscilación. Se refiere a un movimiento oscilante y, por lo tanto, sobre un punto fijo (éste sí, inmóvil). Esta oscilación está expresada en el lexema "cullare" (43). Hablamos de un movimiento engañoso, que parece ir hacia adelante, para volver hacia atrás. Es el movimiento aparente del que

intenta avanzar sin conseguirlo. Esta situación se manifiesta también en la oposición:

"riversa" ↔ "voli"

Aquí "voli" representa el movimiento, mientras que "riversa" es la inmovilidad. La oposición se neutraliza, justamente, porque el poeta precisa que se trata de unos vuelos "senz' ali", esto es, una vez más, un movimiento inmóvil, engañoso. Este valor de engaño está plasmado también en "cullare" (44) que además de lo ya dicho, significa: "far sperare qlcu., illudere". En este sentido, "cullare" se opone a "rapido" ya que frente a ese valor de inmovilidad ("cullare") está el valor de arrebató ("rapido") (45) y a "rapido" se opone también "riverso" (46). El poeta insiste en ese ir y volver, juego dialéctico sin solución, del que hemos hablado ya numerosas veces en el trabajo. Pero el paralelismo entre la mujer de que nos habla Montale en el poema y el viento, es válida en un pasado, ya que una nueva oposición nos aclara que ella no regresa, mientras que el viento sí lo hace:

"La raffica"	_____	"è tornata"
↑↓		↑↓
"te"	_____	"lontana"

En resumen, continúa esa dialéctica turbación - tranquilidad en el plano meteorológico, mientras que la mujer protagonista ha salido de ese círculo.

Como vemos, si comparamos el primer contexto citado (XXXIX) con el segundo (XII), la estructura que resulta es la siguiente:

"furia"	_____	"briaca"
"furia"	_____	"incomposta"
↑↓		↑↓
"bonaccia"	_____	"filo"
"alito"	_____	"sommesso"

Así, la turbación se nos presenta como un desorden, mientras que la tranquilidad no es más que un sometimiento al orden. En diversos contextos, la calma aparece como irreal e identificada con la ilusión:

- "Certo guardammo muti nell'attesa
del minuto violento;
poi nell' finta calma
sopra l'acque scavate
dovè mettersi un vento." (XLV)
- "e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il sommesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne'tuoi voli senz'ali." (XII)

Hemos considerado ya el doble significado de "cullare" (47) y su valor de irrealidad o de ilusión, significado confirmado en el verso siguiente con esos vuelos sin alas, es decir, aparentes, no reales. De este modo, la relación calma-ilusión se hace evidente:

"finta"	——	"calma"
"cullò"	——	"alito"

Se trata de una calma aparente y breve, acechada constantemente por la violencia y la turbación. Esa violencia se convierte en realidad, en la única realidad, y es aceptada, paradójicamente, como un orden, como algo normal y que por tanto no representa una turbación:

- "Un astrale delirio si disfrena,
un male calmo e lucente.
Forse vedremo l'ora che rasserena
venirci incontro sulla spera ardente." (LV)

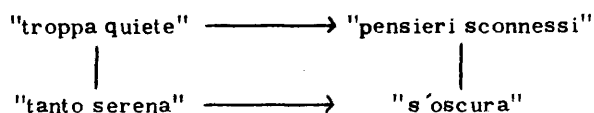
Como fondo, permanece esa duda sobre una posible tranquilidad, serenidad, que quizá llegue; a veces como una pausa circunstancial (y por lo tanto, breve y engañosa) (48):

- "Cola il pigro sereno nel riale
che l'accidia sorrade,
pausa che gli astri donano ai malvivi
camminatori delle bianche strade." (LI)

Como confirmación del carácter irreal de la tranquilidad, de la calma y de sus consecuencias engañosas y fantásticas, podemos citar otros dos contextos:

- "... sconnessi
nascevano in mente i pensieri
nell'aria di troppa quiete." (L)
- "Guardo la terra che scintilla
l'aria è tanto serena che s'oscura." (XL)

Como podemos ver, la excesiva serenidad del aire produce una alteración de la mente (L) y de la luz (XL). Es necesario tener en cuenta el valor que ambos lexemas ("oscurarsi" y "sconnettere") poseen en relación con el pensamiento (49):



B.II.2.a.1.b.3. La sorpresa, el estupor

Uno de los sentimientos que quizá debamos calificar de típicos en Ossi di seppia, es el del estupor, el del asombro, el de la sorpresa. Senti-

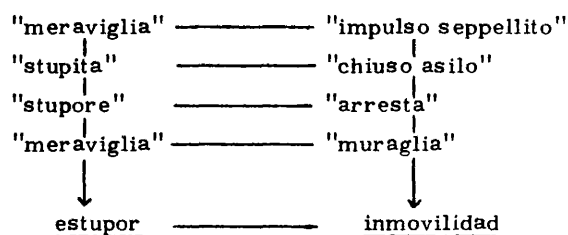
miento que no podemos considerar positivo, sino más bien una reacción de asombro ante una realidad negativa e inesperada. En este sentido debemos afirmar que el asombro está siempre o, al menos, en los contextos más importantes, relacionado con la inmovilidad:

- "Uno ne penso ancora con meraviglia
dove ogni umano impulso
appare seppellito
in aura millenaria. " (XLV)
- "Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza..." (XLV)
- "Il mondo esiste... Uno stupore arresta
il cuore che ai vaganti incubi cede,
messaggeri del vespero..." (XII)

Y, por último, el triste asombro que produce la constatación de esa muralla insuperable que es la vida, símbolo precisamente de inmovilidad:

- "E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocciaguzzi di bottiglia." (XV)

La relación es evidente:



B. II. 2. a. 1. b. 4. El tedio

El tema del tedio aparece fundamentalmente en dos contextos, relacionados ambos con el tiempo:

- "Fuscello teso dal muro
sì come l'indice d'una
meridiana che scande la carriera
del sole e la mia, breve;
in una additi i crepuscoli
e allegghi sul tonaco
che imbeve la luce d'accesi
riflessi — e t'attedia la ruota
che in ombra sul piano dispieghi,
t'è noja infinita la volta
che stacca da te una smarrita
sembianza come di fumo
e grava con l'infittita
sua cupola mai dissolta." (XIII)
- "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara — amara l'anima.
Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto si scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità." (II)

En el primer contexto, la relación tedio - tempo se manifiesta en la de "tedio" - "ruota" (50):



El segundo verso que hemos subrayado presenta un posible caso de ambigüedad:

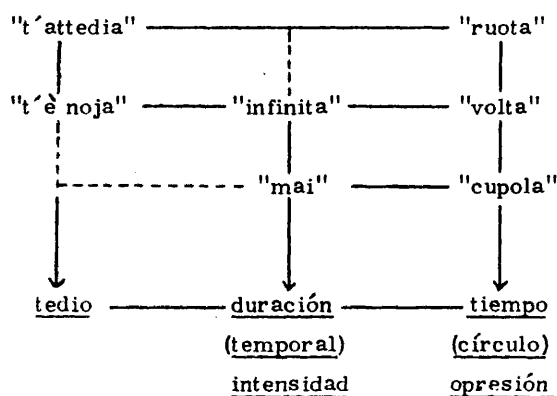
- "t'è noja infinita la volta
che stacca da te una smarrita
sembianza come di fumo
e grava con l'infittita
sua cupola mai dissolta." (XIII)

"Volta" (51) puede significar, entre otros, vuelta, tiempo o bóveda. Lo que nos llama la atención es la presencia en el mismo texto del concepto vuelta y tiempo, lexicalizados de distinta forma:

- "... t'attedia la ruota
che in ombra sul piano dispieghi,
t'è noja infinita la volta
che stacca da te una smarrita
sembianza come di fumo
e grava con l'infittita
sua cupola mai dissolta." (XIII)

De este modo, "volta", asume tanto el significado de "ruota" en su acepción de vuelta, como el de "cupola" en el de bóveda. Por otro lado, su asociación con el tiempo está presente en su significado de tiempo. Así, en un solo lexema, el poeta expresa no sólo el movimiento circular del tiempo, sino también la imposibilidad de salir y de liberarse de él. En este

sentido los otros lexemas que se refieren al peso y a la opresión ("grava") y al espesor ("infittita"). En lo que se refiere a la duración de esta condición temporal, opresora, es significativa la presencia de dos palabras pertenecientes al campo del tiempo que relacionan a éste con el tedio: "infinita" ("noja") y "mai" ("dissolta" - "cupola"). La estructura que se manifiesta es:



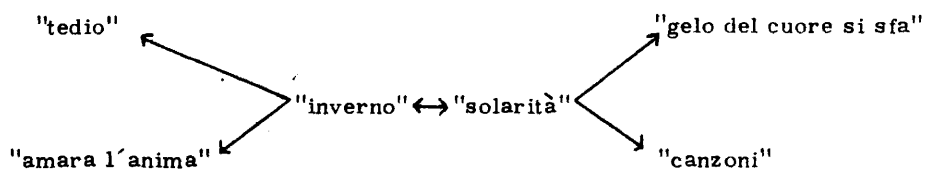
La relación tedio - espesor o densidad que acabamos de ver, se manifiesta también en el segundo contexto:

- "... s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case..." (II)

La diferencia entre ambos contextos está en que lo que en el primero de ellos era infinito ("noja infinita", "mai dissolta"), en el segundo posee una terminación positiva:

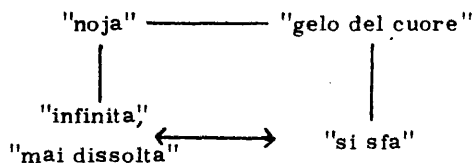
- "... s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case
..... amara l'anima.
Quando un giorno
.....

.... il gelo del cuore si sfa
 e in petto ci scrosciano
 le loro canzoni
 le trombe d'oro della solarità. " (II)



Notemos la oposición:

"noja infinita", "mai dissolta" ↔ "gelo del cuore si sfa"



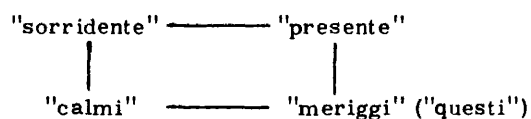
B.II.2.a.1.b.5. El sentimiento en relación con el tiempo

Esta relación resulta muy clara si comparamos los siguientes contextos:

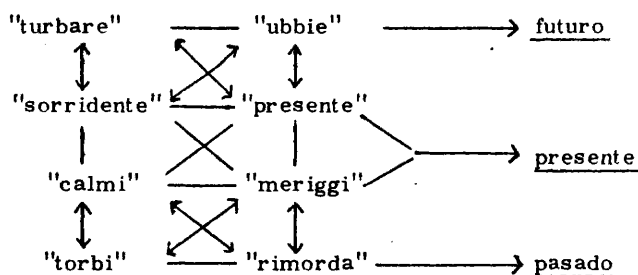
- "Hai ben ragione tu! Non turbare
 di ubbie il sorridente presente.
 La tua gaiezza impegna già il futuro. " (V)
- "Nel guscio esiguo che sciaborda,
 abbandonati i remi agli scalmi,
 fa che ricordo non ti rimorda

che torbi questi meriggi calmi." (LV)

En primer lugar hemos de señalar que ambos contextos son paralelos en cuanto que el punto de partida temporal es el presente, un presente positivo:



La felicidad o la tranquilidad de este presente se opone, por un lado, al temor relacionado con el futuro ("ubbie" (52)) o al remordimiento relacionado con el pasado ("ricordo"). Ambos sentimientos están considerados como una agitación ("torbi", "turbare" (53)) de la tranquilidad del presente. La estructura es:



El dolor se acentúa y se hace intenso en dos ocasiones, como efecto del distanciamiento del origen:

- "Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici." (XXX)
- "Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volge
e ci porta lontani — e poi non restano

neppure le nostre orme sulla polvere;" (LIV)

Ya vemos en su momento (54) la relación permanencia - pasado y hablamos del pasado como algo que queda inmovilizado, detenido. Es este distanciamiento del pasado (55) lo que Montale califica de suplicio y tortura. Porque frente a esa detención del pasado está ese movimiento, ese pasar o caminar que es la vida. En este sentido los contextos, incluyendo los ya citados (XXX) y (LIV), son numerosos:

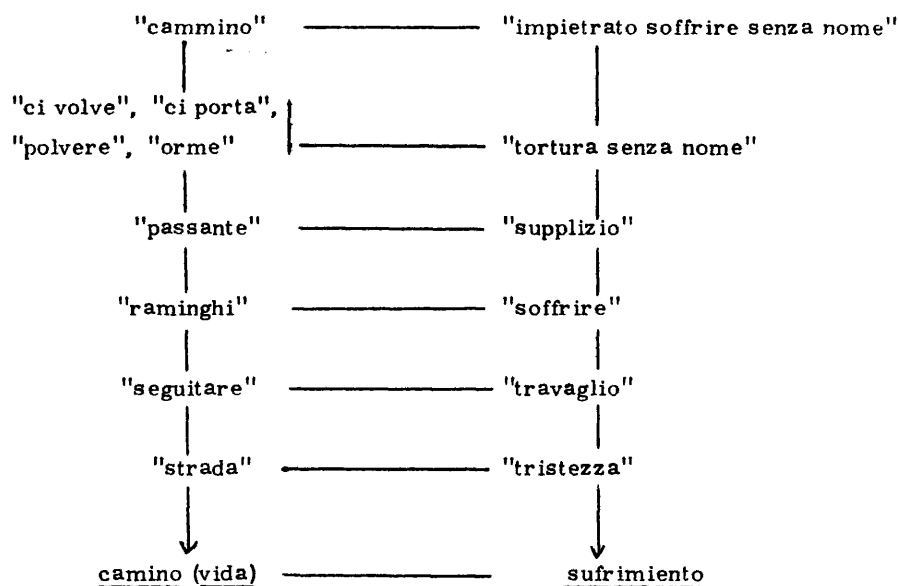
- "Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome..." (XXXIX)
- "o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua
e recano il loro soffrire con sé como un talismano." (XVII)
- "E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia." (XV)
- "Tu non m'abbandonare mia tristezza
sulla estrada..." (LIX)

La identificación vida - camino - sufrimiento es evidente en todos, especialmente en (XXXIX) y (XV):

"mio cammino" = "impietrato soffrire senza nome"

"questo seguitare una
muraglia" = "tutta la vita e il suo travaglio"

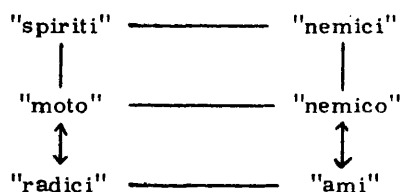
Pero la relación puede extenderse a todos los demás contextos:



El tema de la incertidumbre, de la duda se convierte en temor, - miedo, y aparece un sentimiento de enemistad relacionado con todo lo que signifique movimiento y, en oposición a éste, un sentimiento de amor por todo aquello que implique conceptualmente seguridad:

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)
- "Dalla mia la tua musica sconcorda,
allora, ed è nemico ogni tuo moto." (XL)

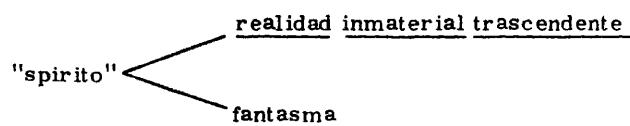
Si tenemos en cuenta ambos contextos, la estructura que se evidencia es:



Sin duda, para el poeta, lo único seguro es el origen ya que el movimiento es incierto y por lo tanto ofrece pocas esperanzas de superación, de salvación. En este sentido la oposición "spiriti" ↔ "radici" en la que el primer término representa aquello que el poeta considera inalcanzable y por tanto no real, y el segundo, lo que le ata a su origen, a su condición.

Nos falta aclarar la relación "spirito" - "moto" y su oposición a "radici".

El autor juega con dos de los significados de "spirito" (56), como realidad inmaterial y trascendente y como fantasma, espectro:



En cuanto realidad trascendente está indicando una realidad que está situada más allá de una limitación (57) y aquí no podemos dejar de llamar la atención sobre el fantasma salvador de In limine. Ahora, como ya hemos dicho, esa superación exige un "moto".

En cuanto fantasma, es producto de la imaginación y, por tanto, inexistente (58).

Resumiendo, "spirito" significa una realidad trascendente pero que es o puede ser producto de nuestra imaginación. Montale renuncia a alcanzar esa dudosa trascendencia y prefiere permanecer ligado a la tierra, a la materia, a la realidad. De aquí su amor por las raíces ("radici" (59)). Nos

parece, en parte, acertado lo que Valentini dice a este respecto: "Negli Ossi, questo rimanere a terra, questo ancoramento perseguito e disprezzato, che si contrappone allo slancio di infinito, si configura di continuo e richiama alla memoria: "le antiche radici" (La farandola); "mia vita sottile e come ami / oggi le tue radici" (Tramontana);" (60).

No creemos que sea casual el adjetivo "sottile" que acompaña a "vita":

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)

"Sottile" es el centro contextual, el adjetivo que define la condición de su "vita". Por un lado está indicando una vida delicada, débil, pero por otro creemos que el poeta juega con la etimología de la palabra: aquello que está debajo de la tela, del tejido (61). Una vez más nos remitimos a In limine y a la imagen de la red opresora que impide el salto salvador:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! (I)

Está claro que el movimiento, de nuevo, es la única posibilidad de salvación, de trascender los límites. Pero también es evidente la continua contradicción del poeta, que, por una parte, es consciente de esto, y por otra, se aferra a sus raíces y por tanto a la inmovilidad, cediendo la posibilidad del salto a los demás, aceptando incluso la tristeza como lo único vivo y cierto, frente a lo que él considera amenaza, incertidumbre:

- "... Cara
tristezza
.....

Se mi lasci anche tu, tristezza, solo
presagio vivo en questo nembo..." (LIX)

Como vemos la relación es patente:

"cara" - "tristezza" - "vivo"

B.II.2.a.1.b.5.a. El sentimiento en relación con el pasado: el recuerdo

En otro lugar (62) vimos la relación recuerdo - sentimiento y cómo el poeta califica a los recuerdos con dos adjetivos contrarios:

- " Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti - e atroci." (LX)

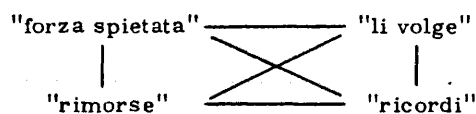
Como allí afirmamos, esta contradicción es recogida en otro contexto, lexematizada en la palabra "malinconia":

- "io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono,
per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare." (XLIII)

Esta oposición de sentimientos, en cierto modo neutralizada, corresponde, sin duda, a esa otra que expresa "fanciullo invecchiato", en la que se anula la oposición juventud ↔ vejez y que hace resaltar la continua atadura al pasado. Sin embargo, ese dolor atenuado que implica la palabra "malinconia", hemos de decir, que se convierte, en una mayoría de contextos, en un dolor fuerte hasta el punto de que llega a la intensidad de atroz, o de remordimiento:

- " Così
 forse anche ai morti è tolto ogni riposo
 nelle zolle: una forza indi li tragge
 spietata più del vivere, ed attorno,
 larve rimorse dai ricordi umani,
 li volge fino a queste spiagge, fiati
 senza materia o voce
 traditi dalla tenebra;" (LVII)
- "fa che ricordo non ti rimorda
 che torbi questi meriggi calmi." (LV)

En el primer contexto la atracción del pasado es tan grande que hace regresar a los que ya han muerto. La estructura que se deduce es:



Como siempre estamos ante el omnipresente movimiento circular, que figura en este caso en la relación "forza" - "volgere" que se desenvuelve también en el plano interior del individuo. A la fuerza despiadada que actúa sobre la persona (y es por tanto exterior a ella) corresponde un sentimiento doloroso (y por tanto interior). Al movimiento circular de regreso ("volge") le es paralelo un retorno mental al pasado ("ricordo"). Este movimiento hacia atrás está implícito no sólo en el verbo "volgere", sino también en los dos prefijos ri-.

B. II. 2. a. 1. b. 5. b. El sentimiento en relación con el futuro

B. II. 2. a. 1. b. 5. b. 1. La desesperación y la esperanza

En los tres contextos en que aparece el lexema "speranza", éste es matizado o neutralizado por otra palabra o sintagma.

La esperanza es algo que está ligado al origen y que después se pierde:

- "Ti dono anche l'avara mia speranza.
A'nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi." (LVI)
- "... Quivi
gettamo un dì su la ferrigna costa,
ansante più del pelago la nostra
speranza! — e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi." (LVII)
- "Con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza.
Ma ora lungi è il mattino,
.....
ora è certa la fine..." (LII)

Debemos destacar, en primer lugar, los dos adjetivos que acompañan a "speranza": "avara" y "ansante". Se trata de dos lexemas, aparentemente lejanos conceptualmente. Sin embargo, "avaro" (63) procede del latín "avidus", que significa ansioso. Es decir, etimológicamente, pertenecen al mismo campo. De este modo, vemos cómo ambos adjetivos forman parte de un mismo campo conceptual: el de la ansiedad, el del deseo. Pero, por otro lado, "avaro" es aquel que se resiste a dar y así, en el primer contexto, se opone a "ti dono" y a "offro", cumpliendo, además, la función de resaltar la donación.

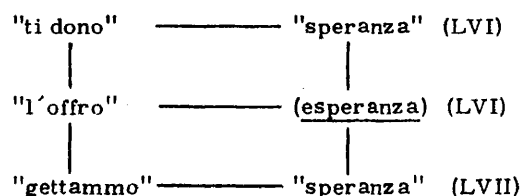
En consecuencia, podemos hablar de la esperanza como un esperar que se cumpla un deseo, un ansia de liberación, de salvación:

- "Ti dono anche l'avara mia speranza
.....

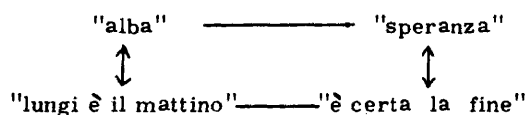
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi. " (LVI)

Lo más característico de Ossi di seppia en lo que se refiere a la relación sentimiento - futuro es precisamente la negación de la esperanza, la desesperación.

Si nos fijamos en los dos primeros contextos citados, la esperanza aparece como algo que se rechaza, como un sentimiento que se aparta, como una pérdida (64):



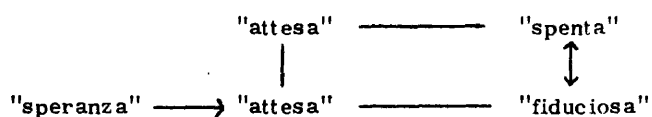
En el tercer contexto (LII) es evidente la relación esperanza - comienzo y desesperanza - final (65):



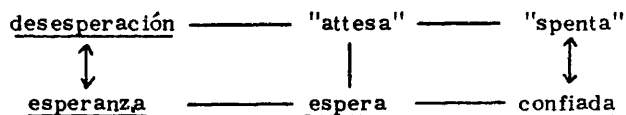
Este estado de carencia de esperanza aparece en (LIX):

- "e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare." (LIX)

La oposición "attesa spenta" ↔ "speranza" se realiza mediante el adjetivo "spenta" que se opone a uno de los semas de "speranza": "fiduciosa" (66). Así, la definición de "speranza" como "attesa fiduciosa" se opone totalmente a "attesa spenta":



"Spenta" se nos presenta como la culminación negativa de un proceso de declive (67), en este caso de la esperanza, hasta llegar a la negación de ésta, la desesperación:



Es digna de señalarse, la relación existente entre este estado de carencia de esperanza y la imagen de la ola ("onda") y la de la espiral ("gorgo") o remolino (68):

- "Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde .
che impigra in quest'ora di disagio
non buttiamo già in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage." (XVI)
- "e cado inerte nell'attesa spenta .
di chi non sa temere
su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare." (LIX)
- "... Quivi
gettammo un dì su la ferrigna costa
ansante più del pelago la nostra
speranza! — e il gorgo sterile verdeggia
come ai dì che ci videro fra i vivi." (LVII)

Señalemos cómo a un rechazo de la esperanza ("non buttiamo" (XVI), "gettammo" (LVII)) corresponde una caída en la desesperación ("cado"):

"buttare già le nostre vite"
 "gettammo la nostra speranza"

"cadere inerte nell'attesa spenta"

A este tema de la desesperación le son correlativos, por un lado, el de la esterilidad y el de la lentitud, relacionados, a su vez, con la ola y el remolino. Fijémonos en los adjetivos que acompañan a "onda" y a "gorgo":

- (XVI) - "aride onde"
- (XVI) - "gioco d'aride onde che impigra"
- (LIX) - "onda lenta"
- (LVII) - "gorgo sterile"
- (XVI) - "gorgo senza fondo"

Nos encontramos con unos adjetivos que se refieren a la esterilidad ("arido", "sterile") y otros dos que lo hacen el primero al tiempo en relación con el movimiento (velocidad) y el segundo a los límites.

La relación "onda" - esterilidad se opone a la que se establece en otros dos contextos:

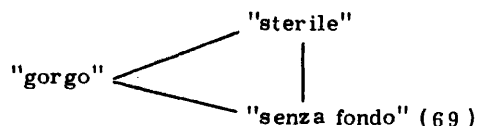
- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita." (I)
- "... viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto." (LIV)

Así pues, "onda" puede ser tanto estéril, como identificarse con vida:



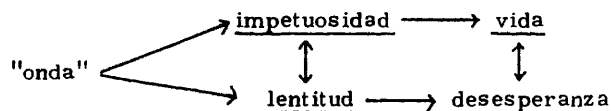
Esta doble posibilidad no se da en cambio en el caso de "gorgo",

que resulta siempre estéril y además sin un final, sin una meta:



Ahora bien, la relación "onda" - "vita" está mediatizada por el concepto impetuosidad, lexicalizado en "ondata" (70) y en "impetuose". Impetuosidad se contrapone al adjetivo "lenta" (71) y a "impigra".

Así tenemos dos relaciones opuestas:



B.II.2.a.1.b.5.b.2. El temor

Este sentimiento aparece relacionado con el tiempo, especialmente con el futuro y con lo que de incierto éste tiene (72). Nos parece significativo a este respecto Falsetto, cuyo título nos advierte ya de que se trata de algo no real (73). La protagonista del poema, Esterina, ante la amenaza del tiempo y un futuro dudoso, no siente temor:

- "Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,

proteso a un'avventura più lontana
 l'intento viso che assembla
 l'arciera Diana.

.....

La dubbia dimane non t'impaura.

.....

L'acqua è la forza che ti temprà,
 nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi...

.....

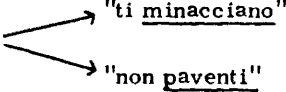

La tua gaiezza impegna già il futuro
 ed un crollar di spalle
 dirocca i fortilizî
 del tuo domani oscuro.

.....

Esiti a sommo del tremulo asse,
 poi ridi, e come spiccata da un vento
 t'abbatti fra le braccia
 del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
 di chi rimane a terra." (V)

En las tres ocasiones en que aparece el temor lo hace relacionado con el tiempo:

- a) "i vent'anni"  "ti minacciano"
 "non paventi"
- b) "la dubbia dimane"  "non t'impaura"

Ahora bien, frente a la amenaza del tiempo ("i vent'anni ti minacciano" (74), "la dubbia dimane", "tuo domani oscuro") cuya consecuencia lógica hubiera sido un sentimiento de temor, Esterina opone uno contrario,

expresado en dos ocasiones negativamente ("non paventi", "non t'impaura") y, por fin, de una manera positiva:

"La tua gaiezza (75) impegna già il futuro"

Lo extraordinario del personaje es su capacidad de renovación de resurgir más fuerte de una situación de la que es también víctima. En este sentido son claros los lexemas que indican precisamente una circunstancia desfavorable:

- "in sé ti chiude"
- "sommersa"

Frente a éstos, aquel otro que significa una superación, una liberación:

- "uscirai"

Pero Esterina no se contenta con salir de esa situación, sino que mira más lejos, al futuro:

- "proteso"
 - "intento"
- "a un' avventura (76) più lontana"

Es precisamente esta voluntad de futuro la que hace que Esterina logre abatir ese porvenir que, en principio, era oscuro, incierto, amenazador:

- "La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fortilizî
del tuo domani oscuro." (V)

Se manifiesta una gradación progresiva en la trayectoria de

Esterina:

"sommersa in sé ti chiude" → "uscirai" → "proteso" → "impegna" → "dirocca" ("i fortifi-
"intento" (il futuro) lizi del tuo domani
oscuo")

Esta trayectoria, hecha de superaciones, termina en los brazos de su "divino" (77) amigo, que la acoge. No creemos que sea casual el adjetivo, sino que más bien connota el definitivo estadio alcanzado por Esterina.

Es quizás éste el momento de llamar la atención sobre las alusiones mitológicas del poema, que han pasado inadvertidas a la crítica y que a nosotros nos parecen evidentes. Todas están relacionadas con el tema del tiempo.

En primer lugar, está clara la alusión al mito del ave fénix:

- "Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai. . ."

- a) "sommersa nella fumea"
b) "poi dal fiotto di cenere uscirai"

En segundo lugar, la comparación con Diana, diosa de la renovación del género humano y eternamente joven (78):

- "Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla
l'arciera Diana."

Y, por último, la que podría considerarse una alusión bíblica, el propio nombre de la protagonista, Esterina, diminutivo de Ester, el perso-

naje de la Biblia que salva su propia vida y la de su pueblo justamente por su belleza y juventud (79), no sin antes haber hecho penitencia y haberse cubierto de ceniza.

Así pues, el temor se opone a todo ese proceso de renovación de Esterina:

- "L'acqua è la forza che ti temprà, (80)
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi..." (V)

Comparemos el valor, la vitalidad de este personaje privilegiado y falso de Montale con los otros contextos en los que aparece el temor:

- "e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare." (LIX)
- "Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto." (XXVII)

- "... Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà." (LIX)

En el primero de ellos (LIX) la falta de temor se identifica con una rendición, con una falta de esperanza, con una aceptación de la no-renovación ("l'onda lenta, che non appare"). Es precisamente esta aceptación la

que evita el temor, pero se trata de un no temor negativo, que no se puede comparar con el valor positivo de Esterina, relacionado, por el contrario, con una voluntad de renovación.

En el segundo contexto (XXVII) cuya clave es precisamente ese irónico "miracolo" referido a la consciencia del vacío como única realidad frente al engaño cotidiano, el terror sigue relacionado con la imposibilidad de renovación.

Y, por último, el tercero (LIX), en el que el movimiento descendente (81), relacionado con la muerte y por tanto con la no-renovación, se identifica con el temor. De aquí la imploración del poeta que desea verse liberado de ese sentimiento.

B. II. 2. a. 1. b. 6. El dolor y la alegría

El tema del sufrimiento tiene múltiples conexiones con otros. Una de éstas es la que se establece con la inmovilidad:

- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)

En dos contextos el concepto inmovilidad se identifica con el concepto piedra (82):

- "Tu vastità riscattavi
anche il patire dei sassi:
pel tuo tripudio era giusta
l'immobilità dei finiti." (XXXVIII)
- "Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna

s'io lo tento anche un ciottolo
 róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,

 Nel destino che si prepara
 c'è forse per me sosta
 niun'altra mai minaccia." (XXXIX)

La relación piedra - inmovilidad se hace evidente en los dos contextos. En primer lugar, por la presencia, en ambos, de dos lexemas que significan inmovilidad: "immobilità" (XXXVIII) y "sosta" (XXXIX). En segundo lugar, porque la relación inmovilidad - sufrimiento de (XLVI) no sólo no contradice, sino que confirma esta relación:

"immobilità"	——	"tormento"
"sassi"	——	"patire"
"impietrato"	——	"soffrire"

Esta conexión no es ajena al simbolismo tradicional de la piedra como algo fijo y que no cambia (83). Según Erich Fromm, es símbolo de esterilidad (84). Quizá sea éste el punto de contacto entre los dos temas. La relación inmovilidad - esterilidad se manifiesta en (XLVI):

- "e nel fermento
 d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)

Precisamente es el "boccio" (85) lo que da el fruto de la planta y, por lo tanto, por donde ésta se reproduce. Ahora bien, este "boccio" cerrado, incapaz de abrirse, se identifica con la inmovilidad:

"racchiusi bocci"	-	"immobilità"	-	"tormento"
↓		↓		↓
<u>esterilidad</u>	-	<u>inmovilidad</u>	-	<u>dolor</u>

El tema de la piedra que se erosiona y no puede renovarse, está ligado al tema de la incapacidad de renovación del hombre y del sufrimiento que esta carencia le produce. De aquí esa correlación del primer contexto citado:

"patire dei sassi" : "immobilità dei finiti"

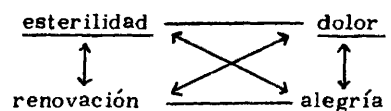
Ecuación que se repite en el segundo:

"impietrato soffrire" : "sosta"

Esta relación dolor - inmovilidad, incluyendo la connotación de esterilidad, es confirmada por la opuesta alegría - renovación:

- "Son vostre queste piante
scarse che si rinnovano
all'alito de' Aprile, umide e liete." (LIV)
- "L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi. . .
.....
La tua gaiezza impegna già il futuro." (V)
- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita. . ." (I)

La estructura manifestada es la siguiente:



Pero la alegría no sólo se identifica con la renovación, sino que en un contexto, lo hace con la duración y con el esfuerzo que ésta implica:

- "... poi trema
e scema il bagliore del giorno;

e un ordine discende che districa
dai confini
le cose che non chiedono
ormai che di durare, di persistere
contente dell'infinita fatica;
un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode..." (LII)

Como puede verse "contente" aparece rodeado de una serie numerosa de lexemas relacionados con el concepto duración: "durare", "persistere", "infinita". Incluso "fatica" lleva implícito un esfuerzo intenso y prolongado (86). En este sentido las cosas ya no piden una renovación sino que se contentan con la pura y simple supervivencia. En consecuencia, podemos hablar más de un estar satisfecho que de una alegría, reservada, quizás, a una renovación cualitativa (87).

Llamamos la atención sobre cómo el sufrimiento aparece en dos contextos de una manera semejante:

- "Oh crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volve
e ci porta lontani — e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;" (LIV)
- "Ed è vano sfuggirla: m' condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
rôso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome." (XXXIX)

Nos remitimos, en este sentido, al capítulo dedicado al lenguaje (88).

Por tanto, el sufrimiento está relacionado por un lado con la pérdida o distanciamiento del pasado (origen) y por otro con el camino, el pasar que nos aleja ("porta lontani") pero que no nos lleva a ningún sitio:

- "o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua
e recano il loro soffrire con sé come un talismano." (XVII)

Es significativo el sustantivo "ramingo" (89) en el que es fundamental el sema sin meta. El hombre está condenado a esa tortura, a ese sufrimiento que es su peregrinar sin una meta, sintiéndose al mismo tiempo, cada vez más lejano de su origen.

B.II.2.a.1.b.7. La amistad y la enemistad

La oposición amistad ↔ enemistad está relacionada con la de la seguridad (falta de temor) ↔ inseguridad (temor). El carácter falso de la seguridad, no real, está claro en (XIV):

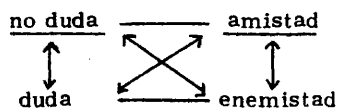
- "Ah l' uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l' ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!" (XIV)

La seguridad del personaje es falsa, en cuanto que depende de una alienación, de un no ver la realidad de ese límite insuperable que es el muro. Estamos muy cerca de la seguridad de Esterina en Falsetto y por lo tanto, se trata del fruto de una inconsciencia y no de un análisis objetivo de la realidad. Lo mismo sucede en Portovenere donde un estado de alienación conlleva uno de seguridad:

- | | |
|---|-------------------|
| - "..... <u>Ogni dubbiozza</u>
<u>si conduce per mano</u>
come una fanciullèta amica. | <u>seguridad</u> |
| La non è chi si guardi
o stia di sé in ascolto." (XXII) | <u>alienación</u> |

Lo cierto, lo real, no es esa seguridad, sino la incertidumbre y el

muro, la duda. En el segundo contexto es la falta de percepción de la propia realidad ("non è chi si guardi", "o stia di sé in ascolto") lo que da esa sensación de seguridad y de falta de temor, que constituyen lo real, lo normal. La relación "dubbezza" - "amica" es anormal, excepcional y la estructura manifestada es:



lo que se confirma en otro contexto:

- "Giunge a volte, repente,
un'ora che il tuo cuore disumano
ci spaura e dal nostro si divide.
Dalla mia la tua musica sconcerta,
allora, ed è nemico ogni tuo moto." (XL)

NOTAS

1. - Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 83.
2. - "Risacca": "il rifluire dell'onda verso il mare dopo che si è abbattuta contro la costa". (Garzanti Diz.).
"Risovvenirsi": "ricordarsi. (Comp. con "ri-" e "sovvenirsi" -"sub", sotto e "venire", venire-)". (Garzanti Diz.).
3. - Ver el análisis que hacemos de Riviere (LX) en B.II.2.a.2.c.2.
4. - "Primordiale": "dei primordi; originario, primitivo". (Garzanti Diz.).
5. - Ver A.I.1.d.
6. - Ver B.II.2.a.1.b.5.b.1.
7. - Ver A.II.2.a.
8. - Ver B.II.2.a.1.a.1.
9. - Ver el comentario que sobre este poema hacemos en B.II.2.a.1.b.2.
10. - Ver A.III.1.d.
11. - Ver B.II.2.a.2.b.3.d.
12. - La bandera entendida como símbolo del Estado, de lo que no cambia, de aquello que es fijo.
13. - Ver A.III.1.d.
14. - "Della mobilità che distingue il simbolo montaliano, abbiamo qui un'altra prova. Non più la folata che è il segno della vita che si rinnova (cfr. In limine): una furia briaca, tempesta, che conduce il poeta ad una visione della vita tutta imperniata sulla dialettica di bene e di male, di scatenamento e di pace." (Valentini, A. Lettura... op. cit.; pág. 62).
15. - "Scabro": "ruvido, aspro...; fig., conciso..." (Garzanti Diz.).
"Levigare": "rendere liscio..." (Garzanti Diz.).
16. - Ver nota 15.
17. - Ver nota 19.
18. - Ver B.II.2.a.2.b.6.c.
19. - Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 92.
20. - Ver A.I.2.d. y B.II.2.a.2.b.6.h.
21. - Llamamos la atención sobre la estructura dialéctica: afirmación ↔ negación de la afirmación → síntesis.
22. - Ver B.II.2.a.2.a.2. y B.II.2.a.2.a.4.
23. - Así lo ve también M. Forti (op. cit.; pág. 106).
24. - B.II.2.a.2.b.6.f.
25. - "Ululo": "... suono prolungato, cupo, minaccioso e sinistro". (Devoto Diz.). Ver también A.I.2.f.
26. - "Buccina": "grosso mollusco gasteropodo marino con conchiglia a spirale, che veniva un tempo usata come tromba." (Garzanti Diz.).
27. - Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 197.
"Asociado, en el sistema jeroglífico egipcio, a la espiral microcósmica en su acción sobre la materia. La actual ciencia morfológica tiende a ratificar esta intuición, en este caso y en todos aquellos que muestran el esquema espiral en la naturaleza". (Cirlot, J.E. op. cit.; pág. 126). Ver también B.II.2.a.2.b.3.d.

- 28.- Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 168.
 29.- Ver A.I. 1.d.
 30.- Ver B.II.2.a.2.b.5.i.
 31.- "Abbandonare": "lasciare definitivamente... cedere, non resistere." (Garzanti Diz.).
 32.- En el sentido literal de la palabra, perder la esperanza.
 33.- "Incomposto": "... disordinato". (Garzanti Diz.).
 "Filo": "... minima quantità; ... ordine, direzione, andamento". (Garzanti Diz.).
 34.- "Raffica": "aumento subitaneo, violento e di breve durata, della velocità del vento". (Garzanti Diz.).
 35.- "Furia": "repentino e passeggero accesso di collera; manifestazione intensa di sentimenti e passioni; forza violenta; fretta grande impetuosa; persona fuori di sé per l'ira. (Dal lat. "furia", deriv. di "furere", essere fuori di sé)". (Garzanti Diz.).
 36.- Damos un doble valor a la etimología: por un lado el que el poeta da a una palabra, consciente y conocedor de su origen; por otro, la etimología como fuerza o valor que el poeta recoge, inconscientemente de toda una tradición cultural. En este caso podemos incluso prescindir de la etimología, ya que la relación furia - exterioridad se conserva en el lenguaje normal: "essere fuori di sé".
 37.- Ver nota 34.
 38.- Derivado del lat. "halitus", soplo, aliento, viento. Fig. alma. (Diccionario latino-español, español-latino. Barcelona, Bibliograf, 1971).
 39.- "Briaco": "ubriaco" (Garzanti Diz.).
 "Ubriaco": "si dice di chi avendo abusato di alcolici, non è nel pieno possesso delle sue facoltà psichiche e mentali; ... esaltato da un sentimento intenso... (Dal lat. tardo "ebriacus", deriv. del class. "ebrius"). (Garzanti Diz.).
 40.- "Sommesso": "sottomesso, pieno di sommissione. (Dal lat. "submitus", p.p. di "submittere", propr. "mandar in giù, abbassare")" (Garzanti Diz.).
 41.- Recordemos expresiones como "militò sotto Napoleone" o "essere sotto processo". Esta relación figura también en (XVII):
 - "Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma." (XVII)
 42.- "Rapido": "veloce, breve". (Devoto Diz.).
 "Riverso": "di persona caduta in posizione supina". (Devoto Diz.).
 43.- "Cullare": "dondolare; ... far sperare qlcu., illudere". (Garzanti Diz.).
 44.- Ver nota 42.
 45.- Del lat. "rapere", llevarse, arrastrar consigo.
 46.- "Riverso": "Dal lat. "reversus", p.p. di "revertere", rivolgersi, ritornare.". (Garzanti Diz.).
 47.- Ver nota 42.
 48.- "Pausa": "interruzione, intervallo di breve durata". (Garzanti Diz.).

49. - "Sconnettere": "sragionare, vannegiare, fantasticare". (Garzanti Diz.).
 "Oscurarsi": "diventare oscuro o meno chiaro (anche fig.)". (Garzanti Diz.).
50. - Ver B.II.2.a.2.b.3.b.
51. - "Volta": "il voltare, svolta, giravolta; ... tempo, momento di tempo; ... copertura di un edificio o di parti di esso... costituita da una struttura compresa tra una superficie concava verso l'interno e la corrispondente superficie esterna.". (Garzanti Diz.).
52. - "Ubbia": "pregiudizio, opinione infondata che è causa di timore o avversione ingiustificati.". (Garzanti Diz.).
53. - "Turbare": "agitare, per lo più intorbidando". (Garzanti Diz.).
54. - Ver B.II.2.a.2.b.6.d.
55. - La idea de distanciamiento está expresada en "distacco" y "lontani".
56. - "Spirito": "realtà immateriale configurabile come entità superiore o trascendente; ... fantasma, spettro.". (Garzanti Diz.).
57. - "Trascendere": "esistere al di fuori o al di sopra della realtà sensibile; ... superare, superare un limite.". (Devoto Diz.).
58. - "Fantasma": "simulacro ingannatore, prodotto inesistente o fantastico dell'immaginazione.". (Devoto Diz.).
59. - "Radice": "di persone, stabilirsi definitivamente in un luogo; la parte inferiore; elemento che conferisce fissità; causa originaria.". (Devoto Diz.).
60. - Valentini A. Lettura... op. cit.; pág. 45.
61. - "Sottile": "(Lat. "subtilis", deriv. della loc. "sub tela", propr. sotto l'ordito)". (Garzanti Diz.).
62. - Ver A.I.2.f.
63. - "Avaro": "(Lat. "avarus", affine di "avidus", deriv. de "avere", bramare)". (Garzanti Diz.).
64. - Encontramos la misma estructura en:
 - "non buttiamo già in un gorgo senza fondo
 le nostre vite randage." (XVI)
65. - Ver A.I.1.d.
66. - "Speranza": "attesa viva e fiduciosa...". (Garzanti Diz.).
67. - "Spento": "p.p. de "spegnere": attenuare gradualmente fino all'anullamento in conseguenza di un processo inarrestabile.". (Garzanti Diz.).
68. - Ver A.II.1.a. y B.II.2.a.2.b.3.d.
69. - "Senza fondo": "che non ha fine, immenso, infinito". (Battaglia Diz.).
70. - "Ondata": "colpo di mare, colpo di grossa onda; ... fig. afflusso, spec. improvviso e intenso di ql.co.". (Garzanti Diz.).
71. - "Lento": "che scorre adagio, che fluisce piano, senza impeto". (Battaglia Diz.).
72. - Ver B.II.2.a.2.c.1.
73. - "Falsetto" es un derivado de "falso".

- 74. - "Minacciare": "far temere a qlcu. un male futuro.". (Garzanti Diz.).
- 75. - "Galezza": "l'essere gaio". (Garzanti Diz.).
- 76. - "Gaio": "allegro, pieno di brio". (Garzanti Diz.).
- 76. - "Avventura": "avvenimento straordinario; ant. fortuna. (Dal lat. "ad-ventura", ciò che accadrà.". (Garzanti Diz.).
- 77. - Compartimos el comentario negativo que Lugnani (*Ossi di seppia*. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII (1966) núms. 2-3, pág. 258) hace sobre la interpretación de S. Ramat acerca de este poema y su "assurda incomprensibile umanizzazione del "divino amico"" (Ramat, S. Montale. Firenze, Vallecchi, 1965).
- 78. - Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 164.
- Grimal, P. op. cit.; pág.
- Ramorino, F. *Mitologia classica illustrata*. Milano, Hoepli, 1956; pág. 63.
- 79. - Significativo es este pasaje del Libro de Ester, en el que Asuero tranquiliza a ésta, diciéndola: "Buen ánimo, no morirás, porque nuestro edicto es sólo para el común de la gente". (*Sagrada Biblia*. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego por J. A. Bover y F. Cantera Burgos. Madrid, BAC, 1957; pág. 598).
- 80. - "Temprare": "rendere più forte". (Garzanti Diz.).
- 81. - Ver B.II.2.a.2.b.6.f.2.
- 82. - Ver A.II.2.b.
- 83. - Ciriot, J.E. op. cit.; pág. 334 y Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 351.
- 84. - Pérez-Rioja, J.A. op. cit.; pág. 352.
- 85. - Ver B.I.1.b.
- 86. - "Fatica": "indebolimento progressivo delle facoltà di resistenza fisiche o spirituali, provocato dall'intensità e dalla durata dello sforzo" (Devoto Diz.).
- 87. - "Rinnovarsi": "subire un processo di rinnovamento". (Devoto Diz.).
- "Rinnovamento": "ottenimento di una condizione nuova con l'idea implicita di un miglioramento". (Devoto Diz.).
- 88. - Ver B.II.2.b.1.b.
- 89. - "Ramingo": "costretto per avverso destino a un continuo peregrinare senza meta". (Devoto Diz.). Ver, en este sentido, B.II.2.a.2.b.6.i.

B. II. 2. a. 2. Inteligencia
=====

B. II. 2. a. 2. a. La inteligencia

B. II. 2. a. 2. a. 1. El pensamiento

En el área que domina este concepto, existen dos grandes temas que nos parecen fundamentales: el del recuerdo, relacionado con el pasado (1) y el de la ilusión, como falsa representación de la mente que imagina la realidad según sus propias esperanzas y deseos y no como ésta es efectivamente (2). Este segundo tema está relacionado con el futuro y con el presente (3). Tenemos que subrayar aquí la tendencia de la mente del poeta a la especulación y no a la acción:

- "io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono
per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare." (XLIII)

En este sentido nos remitimos al apartado siguiente.

B. II. 2. a. 2. a. 2. La mente

Estamos, quizás, en el punto neurálgico del libro. Si nos basamos en la adjetivación de "animo" (sinónimo de "mente") (4), llegamos precisamente a esa tensión dialéctica temporal que tan sólo atisba una solución, una superación, en el último poema del libro:

- "e le tinnanti scatole
ch'anno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:

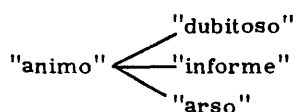
(meraviglioso udivo). " (VI)

- "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe. . ." (XIV)

- "Come quella chiostra di rupi
che sembra sfilacciarsi
in ragnatele di nubi;
tali i nostri animi arsi

in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce. " (XVI)

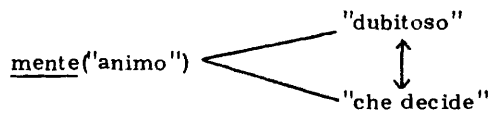
De esta manera, llegamos a un primer acercamiento al concepto de mente:



El adjetivo "dubitoso" (5) nos centra en el tema: el poeta, su mente, está dividida en dos, el pasado y el futuro. El presente no es más que una duda entre dos opciones: la atadura al pasado, la inmovilidad o el futuro como única posibilidad de salvación, de renovación. Esta dicotomía es obsesiva a lo largo de todo el libro y, como ya hemos dicho, sólo es superada en Riviere, como veremos en seguida. Entre estas dos opciones, el poeta tiene que decidirse. Pero la mente del poeta es "dubitosa", indecisa:

- "Seguito il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina." (XLII)

He aquí la oposición:



La decisión supone un corte, de aquí la identificación "cortello" - "mente" y "recide" - "decide", que está en la propia etimología de estos últimos lexemas (6): cortar. Esta decisión, este corte, implica una voluntad que el poeta pierde en la contemplación:

- "Passarono i generali
con le feluche di cartone
e impugnavano aste di torroni;
poi furono i gregari
con moccoli e lampioni,
e le tinnanti scatole
ch'anno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:
(meraviglioso udivo). " (VI)

Tanto "incanta" (7) como "meraviglioso" (8) están relacionados con la inmovilidad. Pero además, "incantare" lo está con la falta o privación de voluntad (9), es decir, con la superación de la dialéctica temporal que hemos visto:

- "Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,

e questo tu potrai, chissà, non io.
 Penso che per i più non sia salvezza,
 ma taluno sovverta ogni disegno,
 passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)

La superación, el corte con el pasado es necesario para el renacimiento:

- "si dismemora il mondo e può rinascere." (LII)

La actitud del poeta es contemplativa y al mismo tiempo indagatoria:

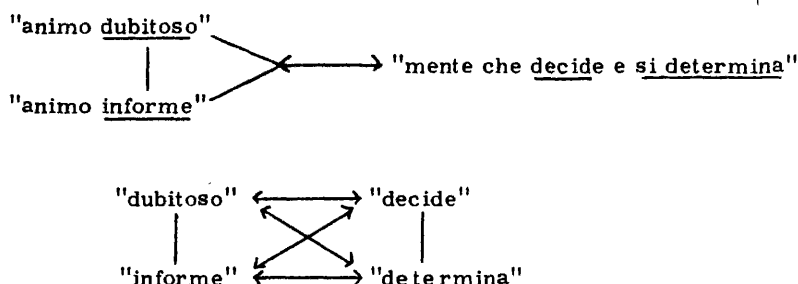
- "Avrei voluto sentirmo scabro ed essenziale

 scheggia fuori del tempo

 Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace — uomo che tarda
 all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
Volli cercare il male
che tarla il mondo..." (XLII)
- "Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
 nel profumo che dilaga
 quando il giorno più languisce." (II)

Sin embargo, echa de menos una "mente che decide e si determina" (XLII). Llamamos la atención sobre la relación "atto" - "determina" (10). Tan sólo una mente así podrá lograr el "atto" indestructible. Y es quizás éste el momento de comentar el segundo adjetivo de "animo": "informe".

"informe" indica la falta de forma (11). Tanto en italiano como en castellano hemos encontrado en su definición el rasgo indeterminada, es decir, de forma indeterminada (12). A su vez, "determinato" es sinónimo de "deciso". De este modo, "animo informe" se identifica con "animo dubitoso" y se opone a "mente che decide e si determina":



Este corte ("decide", "recide") que a lo largo del libro es presentado como imprescindible, en el último poema del libro, en Riviere, se convierte en una síntesis:

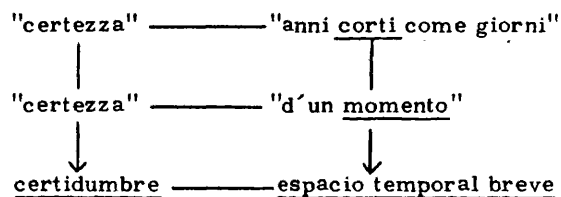
- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza." (LX)

B.II.2.a.2.a.3. La certidumbre y la duda

Cuando estudiamos la luz (13) analizamos la triple relación luz - certidumbre - presente y oscuridad - duda - futuro, y a lo dicho allí nos remitimos. Pero lo que ahora nos interesa verdaderamente es la relación presente - certidumbre y duda - futuro, para señalar cómo lo que se presenta aparentemente como certidumbre no es tal. Basta ver los contextos en que aparece el signo "certezza":

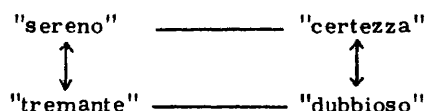


Prestemos ahora atención a la connotación temporal de "certezza":

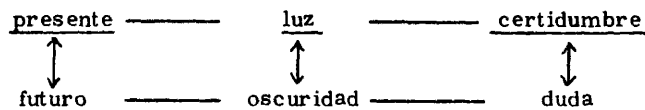


Introduzcamos otro contexto:

A la desaparición de la certidumbre sucede un estado "dubbioso" y "tremante" que se opone al "sereno" de la certidumbre:



Ahora bien, si tenemos en cuenta la relación luz - certidumbre (14), veremos la doble conexión:



Comparemos esta estructura con la de los contextos citados: el "mare" y el "sventolio" que sumergen y hacen desaparecer la "certezza" no son más que imágenes del tiempo, en cuanto movimiento, que anulan el presente (en cuanto brevedad) y dan paso a un futuro "dubbioso" (XLV), oscuro ("ombra") y "opaco" (15). El presente es luminoso y sereno, pero breve y aparente (ilusión) y no logra disolver esa sombra oscura, esa duda, esa ceniza que representa el futuro.

La serenidad es falsa, ficticia, en cuanto que está sometida al tiempo:

- "e noi certo corremmo
ad aprire la porta
stridula sulla ghiaia del giardino.
.....
Certo guardammo muti nell'attesa
del minuto violento;
poi nella finta calma
dové mettersi un vento." (XLV)

Una vez más, la "certezza" del momento ("finta calma") es seguida

de ese "minuto violento" en que el viento (tiempo) sopla. Pero incluso cuando éste no sopla, la auténtica certidumbre se identifica con el final:

- "ora è certa la fine,
e s'anche il vento tace
senti la lima che sega
assidua la catena che ci lega." (LII)

El presente, en cuanto momento, es certidumbre, pero lo es sólo aparentemente (16), en cuanto que es breve y, por tanto, pasajero.

Ya hemos visto al principio de este capítulo, cómo el tema de la duda no sólo se refiere a un futuro incierto, sino a una división del alma, de la mente que duda entre un pasado, un presente y un futuro. El tema de la decisión (corte) es fundamental. Completemos aquí el contexto y veamos cómo existe una plena identificación entre mente en duda y alma dividida. La auténtica serenidad se alcanza (o puede alcanzarse) precisamente no en la división, sino en su superación, en la síntesis dialéctica:

- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza.
Ed un giorno sarà ancora l'invito
di voci d'oro, di lusinghe audaci,
anima mia non più divisa. Pensa:
cangiare in inno l'elegia; rifarsi;
non mancar più." (LX)

B.II.2.a.2.a.4. La búsqueda y el encuentro

Al estudiar la mente, hemos visto la oposición entre lo que podemos llamar mente pasiva o investigadora y mente activa (voluntariosa, decidida). Esta mente activa es deseada por el poeta, aunque no la posee. En este sentido

se limita a buscar el mal del mundo, no la salvación:

- "Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordegno universale;" (XLII)
- "Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce..." (II)
- "Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace..." (XLII)

Sin embargo, incita a los demás a perseguir su salvación, a decidirse:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)

A esta búsqueda se contraponen un encuentro, un hallazgo, que en el caso del poeta es negativo:

- "Volli cercare il male
che tarla il mondo ...
.....
... e tutti vidi
gli eventi del minuto
come pronti a disgiungersi in un crollo." (XLII)
- "Spesso il male di vivere ho incontrato..." (XX)

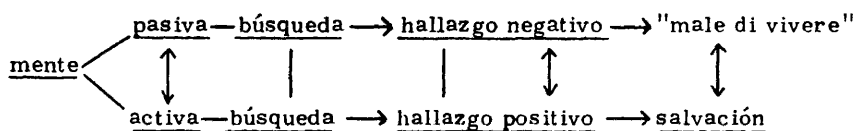
La respuesta está en consonancia con lo que el poeta busca, le falta la "mente que decide e si determina". Pero, como ya hemos visto, no descarta la posibilidad de salvación a los demás. La respuesta a esa búsqueda de la "maglia rotta nella rete" puede ser positiva:

- "Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)

Es el caso de Esterina, por ejemplo, que si posee esa decisión que a él le falta:

- "L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi...." (V)

Así, a la actividad de una mente pasiva como la suya, corresponde un hallazgo negativo ("il male di vivere") y a la de una mente activa, decidida, la renovación, la salvación:



B.II.2.a.2.a.5. El conocimiento y la ignorancia

Es significativa, en este campo, la frecuencia con que aparece el tema de la ignorancia respecto al del conocimiento. En lo que se refiere al poeta, a su conocimiento, tan sólo podemos citar dos contextos:

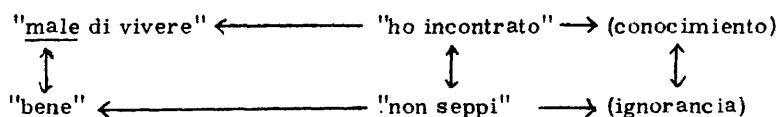
- "So l'ora in cui la faccia più impassibile
è traversata da una cruda smorfia:
s'è svelata per poco una pena invisibile." (XXIII)
- "... Non sono
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato." (XLIV)

Como puede verse, en ambos casos, el contenido del conocimiento es negativo. Se confirma así lo que nos dice en (XX):

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato." (XX)

Vemos cómo se contrapone la experiencia del mal y el desconocimiento del bien:



De este modo, el significado del poeta ("bruciare") entra de lleno en el significado, en el contenido de ese "male di vivere":

"riarsa" — "bruciare"

Pero analicemos ahora la segunda parte del poema, aquella en la que el poeta confiesa no haber conocido el "bene" de vivir, es decir, la parte positiva de la existencia. Se presenta el bien como una excepción a la normalidad que es el mal. En este sentido, la crítica no ha interpretado correctamente, a nuestro parecer, esta segunda parte, especialmente lo que Montale llama "divina Indifferenza" (17), interpretada como una defensa de la insensibilidad, de la ataraxia o de la apatía frente al "male di vivere". "Indifferenza", en este caso, no significa insensibilidad, sino el no ser diferente, es decir, la igualdad (18). "Divina", no se refiere a los dioses, sino a perfecto (19). Así, "Indifferenza" no connota un sentimiento, sino que, más bien, se opone a "fuori", "prodigio" y "schiude" (20). Este con-

texto, pensamos, debe interpretarse así: del bien nada supe, excepto de ese prodigio (excepción) que lo es de esa perfecta (divina) igualdad (no diferenciación) de destinos que representa el mal de vivir. Esto es, el bien se presenta como una excepción de lo normal (mal), al contrario de lo que interpreta nuestra cultura y los diccionarios (21).

Este significado de "Indifferenza" se hace más evidente aún, si tenemos en cuenta el contexto (LIV):

- " M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto. " (LIV)

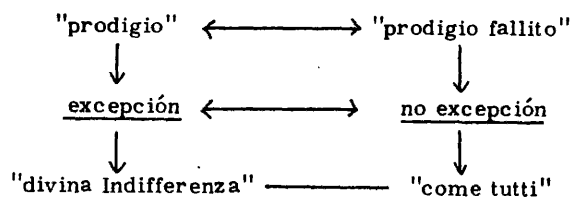
En este caso Montale nos vuelve a hablar de "il male di vivere" definiéndolo como un "prodigio fallito", es decir, negando el contenido positivo de "prodigio". Existe, por tanto, una oposición entre el "prodigio" del contexto (XX) referido al "bene" y el del contexto (LIV) referido al "male" y, en consecuencia, negado:

"prodigio" ↔ "prodigio fallito"

Si el primero (XX) es una excepción, el segundo (LIV) es una no excepción ("come tutti"):

"prodigio" ↔ "prodigio fallito"
↓ ↓
excepción ↔ no excepción

Si completamos la estructura, se evidencia una identificación entre "divina Indifferenza" y "come tutti":



El poeta, por tanto, tiene conocimiento del "male di vivere", de lo normal. Lo demás, el bien, no lo conoce. Y éste es el campo de la ignorancia:

- "il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza." (XXI)

El prodigio, la excepción, para Montale, es imposible, y él lo ignora, lo desconoce:

- "La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai;
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano." (XLIV)

Pero el desconocimiento se identifica también con una incapacidad práctica de renovarse (inmovilidad):

- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)

Esta no renovación está relacionada también con la incapacidad de gritar (22), es decir, con la aceptación del status y por tanto con la pérdida de toda esperanza:

- "Il viaggio finisce qui:

nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido." (LVI)

- "Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla." (LVI)

La esperanza se convierte en la espera de lo inevitable, en la inmovilidad (23):

- "e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare." (LIX)

El tema del conocimiento y la ignorancia no se limita sólo al poeta. Habría que señalar aquí la ignorancia referida a los niños:

- "... Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi; al cuore che abdica
perché rida un fanciullo inconsapevole." (LIV)
- " Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto." (LI)

En contraposición a este desconocimiento infantil, está el conocimiento de la estatua (24):

- "e soltanto la statua
sa che il tempo precipita e s'infrasca
vie più nell'accesa edera." (LI)

Pero quizá donde el tema del conocimiento que hemos llamado práctico, alcanza su mayor dramatismo, es en el siguiente contexto (25):

- "Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome." (XLIX)

B.II.2.a.2.a.6. La memoria, el recuerdo

El hecho de que este tema aparezca a lo largo de todo nuestro estudio, ya de por sí evidencia su importancia. Estamos, sin duda, ante uno de los temas clave de la obra (26).

El recuerdo está presente ya en los primeros versos del libro, en In limine:

- "Godì se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario." (I)

Llaman la atención los términos que acompañan a "memorie": "affondata", "morto", "viluppo". Respecto a los dos primeros, recordamos la relación descenso - muerte y descenso - olvido (27). Respecto a "viluppo" (28) debemos señalar su contenido negativo, que se opone a "sviluppo" (29) (desarrollo), pero también hay que tener en cuenta que implica conceptos como enredo (30), desorden, conceptos que encontrarán su contrario en otros versos del poema:

- "Un rovello è di qua dall'erto muro.

Se procedi t'imbatti
 tu forse nel fantasma che ti salva:
 si compongono qui le storie, gli atti
 scancellati pel giuoco del futuro." (I)

Nos referimos a "si compongono" (31), que en una de sus acepciones recoge el concepto poner en orden.

Ampliemos ahora el contexto a la totalidad del poema:

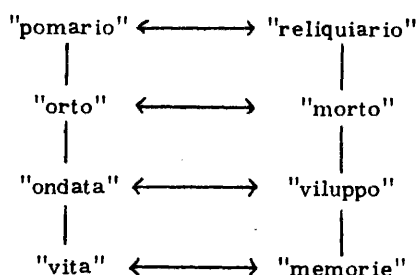
- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
 vi rimena l'ondata della vita:
 qui dove affonda un morto
 viluppo di memorie,
 orto non era, ma reliquiario.

Il frullo che tu senti non è un volo,
 ma il commuoversi dell'eterno grembo;
 vedi che si trasforma questo lembo
 di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.
 Se procedi t'imbatti
 tu forse nel fantasma che ti salva:
 si compongono qui le storie, gli atti
 scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
 che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
 Va, per te l'ho pregato, — ora la sete
 mi sarà lieve, meno acre la ruggine..." (I)

En la primera estrofa, vemos cómo el viento revitaliza el huerto que se había convertido en relicario. Se manifiesta así una serie de oposiciones, algunas de las cuales el poeta resalta con la rima (32):



El verbo "rimena" nos indica que se trata de un fenómeno periódico, es decir, ya ha habido una primera transformación de huerto a relicario, de vida a muerte, de vida a restos, a memoria, a recuerdo. Este proceso se evidencia también en la tercera estrofa:

- "si compongono qui le storie gli atti
scancellati pel giuoco del futuro." (I)

Es indudable que lo que Montale presenta es un proceso sin salida, en el que la vida y la muerte se van sucediendo sin remedio, transformando el "lembo di terra" de relicario, es decir, lugar donde se guardan restos, en crisol, lugar donde se componen las historias y los actos que, a su vez, serán consumidos por el tiempo y dejarán unos restos que irán a parar al relicario.

El autor escoge para su poema precisamente el momento de la re-vitalización, pero ya en la segunda estrofa desengaña a su interlocutor:

- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo..." (I)

Llamamos la atención sobre la oposición "volo" ↔ "commuoversi", El vuelo es una imagen liberadora (33), superadora de unos límites (muro, red). El "frullo" no es un vuelo, sino "il commuoversi dell'eterno grembo". Y esto es importante, porque si el vuelo ofrece la posibilidad del movimiento

hacia una exterioridad, la conmoción, la agitación ("commuoversi") implica tan sólo un movimiento limitado a una interioridad. En efecto, el concepto interioridad está presente en "grembo" (34), pero también, a un nivel connotativo, en "commuoversi" (35). En este sentido, no estamos de acuerdo con la interpretación que de estos versos hace Valentini (36) que parece dar un contenido más positivo al "commuoversi dell'eterno grembo" que al "volo", contradiciéndose cuando en su estudio sobre el vuelo en Montale, afirma lo contrario (37).

Entramos así en la zona más oscura del poema. La imagen del "crogiuolo" inicia el tema de la reunión, que, como vemos en su lugar (38), está relacionado con la vida, pero con una vida contenida en unos límites. El "lembo di terra solitario" se transforma en "crogiuolo", palabra esta última que implica el concepto de fusión, de reunión (39), (opuesto al de "solitario"), pero también el de calor, fuego, que están relacionados con el movimiento⁽⁴⁰⁾ Estos dos últimos conceptos pueden estar presentes también en "rovello" (41), especialmente si recordamos el contexto (XV):

- "Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto ..." (XV)

El proceso "si componono" → "scancellati", implica el de "crogiuolo" → "reliquiario", así como el de "storie", "atti" → "morto viluppo di memorie". La única posibilidad de salvación (dudosa: "forse") está sin embargo en seguir adelante por si se encuentra ese fantasma (42) o esa "maglia rotta" por la que huir (43). Sobre su excepticismo ante esa posibilidad, es significativo el contexto (LIV):

- "Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volge
e ci porta lontani — e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;
e noi andremo innanzi senza smuovere

un sasso solo della gran muraglia;
 e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
 e non vedremo sorgere ver via
 la libertà, il miracolo,
 il fatto che non era necessario!" (LIV)

Si en In limine resulta evidente la oposición recuerdo ↔ renovación y el poeta deja bien claro que se trata de una renovación no liberadora (la liberación tan sólo es un fantasma, y, por lo tanto, no real), el mismo tema aparece en Crisalide (LIV), poema en el que se nos presenta de nuevo el tema de la renovación frustrada, estéril, no salvadora ni liberadora como veremos. Significativo el título del poema, Crisalide (44), en el que se alude a dos temas clave del libro: el envoltorio de seda (tejido) y la liberación de este envoltorio (45): la mariposa (vuelo).

El poeta, una vez más, se sitúa al margen, en la sombra:

- "Per me che vi contemplo da quest'ombra
 altro cespó riverdica, e voi siete." (LIV)
- "..... ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
 a codesto solare avvenimento." (LIV)

El tema de la renovación figura en los primeros versos:

- "Son vostre queste piante
 scarse che si rinnovano
 all'alito d'Aprile, umide e liete.
 Per me che vi contemplo da quest'ombra,
 altro cespó riverdica, e voi siete.
- Ogni attimo vi porta nuove fronde
 e il suo sbigottimento avanza ogni altra

gioia fugace; viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto. " (LIV)

Y es aquí donde aparece el recuerdo, relacionado con la imagen del movimiento del mar: si la vida se identifica con la ola, como en In limine, el recuerdo lo hace con la resaca, es decir, con el reflujo, la vuelta hacia atrás de la ola (46):

- "... viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto.
Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge. " (LIV)

Es decir:



Del mismo modo que en In limine (47), figura también el tema del hundimiento relacionado con el recuerdo:

- "una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge. " (LIV)

Parece evidente que la resaca de memorias se opone a la renovación, a la vida. En este sentido es fundamental el adverbio "quasi" (48), que nos indica que el retroceso hacia el pasado no llega a realizarse:

- "Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita

il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
a codesto solare avvenimento. " (LIV)

La no vuelta atrás (olvido) posibilita el "avvenimento". Pero aquí tenemos que llamar la atención sobre el gesto que acompaña a ambos momentos: la mirada hacia el suelo (en el caso del recuerdo) y la mirada hacia lo alto (en el caso del "avvenimento"):

- "Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge. " (LIV)
- "La mia ricchezza è questo sbattimento
che vi trapassa e il viso
in alto vi rivolge; ... " (LIV)

Sin duda el renacimiento no es liberador (49), como tampoco lo era en In limine:

- "Così va la certezza d'un momento
con uno sventolio di tende e di alberi
tra le case; ma l'ombra non dissolve
che vi reclama, opaca. M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido
delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto,
un prodigio fallito come tutti
quelli che ci fioriscono d'accanto. " (LIV)

Y como tampoco lo es en el contexto (LV), a pesar de la "memoria dilavata" (50):

- "Parli e non riconosci i tuoi accenti.
La memoria ti appare dilavata.
Sei passata e pur senti
la tua vita consumata." (LV)

Incluso en Riviere, el poema, como ya hemos dicho, en que parece vislumbrarse una esperanza, una conjunción matiza el contexto en el que Montale supera la oposición pasado (recuerdo) ↔ futuro (renovación):

- " Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti — e atroci.
Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza." (LX)

El poeta se siente fuerte a pesar de los recuerdos. En el fondo la duda se mantiene, más débil, en ese "o è inganno".

Como conclusión, citemos un contexto en que el autor, explícitamente, confirma la oposición recuerdo ↔ renacimiento:

- "Cala nella ventosa gola
con l'ombra la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
si dismemora il mondo e può rinascere." (LII)

B.II.2.a.2.b. El espacio

B.II.2.a.2.b.1. Espacio

B.II.2.a.2.b.1.a. La limitación

Connotativamente, el concepto límite implica en la obra signos

tan diversos como "muro", "rete", etc., según veremos en los contextos que vamos a citar a continuación (51). Pero, quizá, debamos partir de la definición de "limite":

- a) "linea che divide; confine"
- b) "punto estremo a cui può arrivare ql. co."
"filos. concetto che non può essere pienamente colto dalla nostra capacità conoscitiva e rimane sempre problematico."
- c) "termine che non si può o non si deve superare (anche fig.)"(52)

En primer lugar, nos encontramos con la identificación de limite con división, con una línea que divide, en nuestro caso, un aquí de un allá. Es precisamente esta oposición (oposición no sólo espacial, como veremos, sino también temporal) la que va a determinar el campo connotativo de la limitación.

Veamos los contextos que se refieren a un más allá:

- "Natale nel tepidario
lustrante, truccato dai fumi
che svolgono tazze, velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli..." (VI)
- "Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;" (XXI)
- "l'orto assetato sporge irti ramelli
oltre i chiusi ripari, all'afa stagna." (XXVI)
- "Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
oltre i vetri socchiusi la marina chiara." (XXIX)
- "Poco s'andava oltre i crinali prossimi

di quei monti; varcarli pur non osa
la memoria stancata. " (XLV)

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza;
come può sorgere agile
l'illusione, e sciogliere i suoi fumi. " (LIV)
- "... attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;" (LVII)
- "ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude..." (LIX)
- "Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella e di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato. " (XXIV)
- "La buona pioggia e di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita. " (XXIV)
- "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;" (LVI)

Ya esta primera muestra de contextos, es significativa. Pero veamos la estructura que se evidencia:

"oltre"	_____	"i chiusi cristalli"	_____	"lumi"
"oltre"	_____	"il telo"	_____	"l'azzurro"
"oltre"	_____	"i chiusi ripari"	_____	"irti ramelli"
"oltre"	_____	"i vetri socchiusi"	_____	"la marina chiara"
"oltre"	_____	"i crinali prossimi"	_____	

"oltre" _____	"le sbarre" _____	"il flutto" ("salvezza", "illusione")
"oltre" _____	"lo sguardo" _____	"cammino discende"
"oltre" _____	"il confine che a cerchio ci rinchiude"	
"di là" _____	"dal muretto che rinchiude" _____	"l'ora più bella"
"di là" _____	"dallo squallore" _____	"la buona pioggia"
"di là" _____	"dal tempo"	

Resulta así inventariada una serie de signos que connotan el concepto límite ("critalli", "telo", "ripari", "vetri", "crinali", "sbarre", "sguardo", "confine", "muretto", "squallore", "tempo"). Signos que nos remiten a sus campos respectivos. Pero aquí en principio, nos interesa llamar la atención sobre el concepto cerramiento (53) que acompaña a cinco de estas palabras:

- "chiusi cristalli"
- "chiusi ripari"
- "vetri socchiusi"
- "confine ... ci rinchiude"
- "muretto che rinchiude"

Podemos, de este modo, resaltar una de las características de la limitación: los límites son cerrados e impiden su superación. En este sentido el contexto (LIX):

- "La foce è allato del torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;
ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote

stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

Pero este cerramiento, estos límites que nos enclaustran, aparecen a veces como prisión, otras como protección. De aquí que el concepto límite sea lexicalizado en "riparo" en el contexto (XXVI):

- "l'orto assetato sporge irti ramelli
oltre i chiusi ripari, all'afa stagna." (XXVI)

Comparemos "chiusi ripari" con el "chiuso asilo" de Fine dell'infanzia (54):

- "Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza," (XLV)

De esta manera el tema de la limitación se extiende y abarca también el de las casas, el de la vivienda. De aquí esas ventanas y puertas cerradas o semicerradas, que hemos visto en el primer esquema. El tema se inicia en Caffè a Rapallo, donde ya se opone un interior cerrado (en este caso un café) a un exterior cuyo contenido analizamos a continuación. El límite, la separación de ambos ambientes lo constituye una ventana:

- "Natale nel tepidario
lustrante, truccato dai fumi
che svolgono tazze, velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli, profili di femmine
nel grigio, tra lampi di gemme
e screzi di sete..." (VI)

Aquí Montale se sitúa, una vez más, en el interior, desde donde, más que ver, oye pasar al grupo de niños. Llamamos la atención sobre la oposición permanencia ↔ movimiento (55). El poeta permanece, como

en Falsetto, mientras los niños son acogidos por un ambiente (56) que al autor ya no ofrece ninguna esperanza (57):

- "L'orda passò col rumore
d'una zampante greggia
che il tuono recente impaura.
L'accolse la pastura
che per noi più non verdeggia." (VI)

Advirtamos cómo el exterior no se manifiesta claramente, sino veladamente:

- ".... velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli..." (VI)

Lo que hay más allá de los límites que separan el interior del exterior, es algo dudoso y en algunos contextos, engañoso, como en Fine dell'infanzia:

- "Un'alba dovè sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunziava come un'acqua;
e noi certo corremmo
ad aprire la porta
stridula sulla ghiaia del giardino.
L'inganno ci fu palese.
Pesanti nubi sul torbato mare
che ci bolliva in faccia, tosto apparvero." (XLV)

Los niños traspasan los límites ("porta", "soglia") engañados por la luz del exterior. Lo que hay más allá de estos límites nos habla a veces de salvación, pero es pura ilusión, puro engaño:

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre

come ci parla a volte di salvezza;
 come può sorgere agile
 l'illusione, e sciogliere i suoi fumi." (LIV)

Significativo es Gloria del disteso mezzogiorno (XXIV), que comentamos en otro lugar (58), donde el poeta plantea de nuevo el tema de la limitación, dándole abiertamente una dimensión temporal, del mismo modo que lo hace también en el contexto (LVI):

- "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;" (LVI)

En ésta, como en otras ocasiones, se evidencia la renuncia del poeta a traspasar la frontera, adoptando una postura pasiva (en el caso de Gloria del disteso mezzogiorno (XXIV)) de espera (y no de esperanza), como muy bien advierten Valentini (59) y Ramat (60). Se trata de la misma espera que hemos visto en el capítulo dedicado a los sentimientos (61):

- "e cado inerte nell'attesa spenta
 di chi non sa temere
 su questa proda che ha sorpresa l'onda
 lenta, che non appare." (LIX)

Como ya hemos dicho, las lexicalizaciones de límite son muy diversas, pero quizás la más estudiada por la crítica haya sido la del "muro" (62), imagen que ya aparece en el primer poema, In limine:

- "Un rovello è di qua dall'erto muro.
 Se procedi t'imbatti
 tu forse nel fantasma che ti salva:
 si compongono qui le storie, gli atti
 scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete

che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
 Va, per te l'ho pregato, — ora la sete
 mi sarà lieve, meno acre la ruggine..." (I)

En este poema queda definido el aquí y el allá que el muro separa. Un aquí temporal cuyo ordenamiento exige la destrucción de los actos, de las historias, y un más allá en el que está situada la salvación. Comparemos este contexto con el (LVI), Casa sul mare:

- "Tu chiedi se così tutto vanisce
 in questa poca nebbia di memorie;
 se nell'ora che torpe o nel sospiro
 del frangente si compie ogni destino.
 Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
 l'ora che passerai di là dal tempo;
 forse solo chi vuole s'infinita,
 e questo tu potrai, chissà, non io.
 Penso che per i più non sia salvezza,
 ma taluno sovverta ogni disegno,
 passi il varco, qual volle si ritrovi.
 Vorrei prima di cedere segnarti
 codesta via di fuga
 labile come nei sommossi campi
 del mare spuma o ruga.
 Ti dono anche l'avara mia speranza.
 A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
 l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

 Il tuo cuore vicino che non m'ode
 salpa già forse per l'eterno." (LVI)

En este poema, la imagen del límite está, en cierto modo, presente en "varco" (63). "Passare il varco" se identifica con "via di fuga" y se

opone a "disegno" (64), es decir, se trata de subvertir algo que ya estaba pre-dispuesto: "sovverta ogni disegno". La connotación temporal resulta evidente en los versos anteriores:

- "Vorrei dirti che non, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io." (LVI)

El límite es temporal. Se trata de superar el tiempo, de alcanzar el infinito, lo eterno:

- "Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno." (LVI)

Si volvemos, ahora, a In limine (I), encontramos la misma estructura. En primer lugar un aquí temporal:

- "si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro." (I)

"Comporre" (65) significa concebir y ordenar. Lo que aquí se concibe y se ordena es algo que está ya predestinado a la destrucción temporal. En este sentido podemos relacionar "comporre" con "disegno". A esta predisposición, a este ordenamiento, se opone el "fantasma" (66) que representa la salvación. Este fantasma se identifica con: "maglia rotta", con "varco" y "via di fuga". Pero para hallar el paso, es necesario "procedere" (67), esto es, seguir adelante, actuar, no rendirse. Llamamos la atención sobre la actitud del poeta y la de su interlocutor, reflejadas en la oposición "procedere" ↔ "cedere" (68):

- "Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva..." (I)
- "Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga..." (LVI)

"procedere" —→ salvación

"cedere" —→ no salvación

Sobre lo dudoso e incierto (69) de esta posibilidad de salvación es significativa la insistente presencia de adverbios de duda:

- "Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva..." (I)
- "forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
.....
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno." (LVI)

"forse" — "salva"

"forse" — "s'infinita"

"chissà" — "s'infinita"

"forse" — "eterno"

Incertidumbre que resulta clara en otros contextos:

- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)
- "E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia

che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia." (XV)

- "Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!" (XIV)

El caminar se convierte en un continuo reencuentro con la muralla, con los límites. El futuro, en cuanto liberación, no existe, no ofrece ninguna esperanza:

- "Rivedrò domani le banchine
e la muraglia e l'usata strada.
Nel futuro che s'apre le mattine
sono ancorate come barche in rada." (XXXV)
- "... e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti..." (LIII)

B. II. 2. a. 2. b. 1. b. El vacío

Este tema adquiere un contenido totalmente negativo, tanto cuanto se refiere al vacío metafísico (70), como dice Valentini, como cuando lo hace al abismo marino (71).

La identificación vacío - nada es patente en el contexto (XXVII):

- "Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto

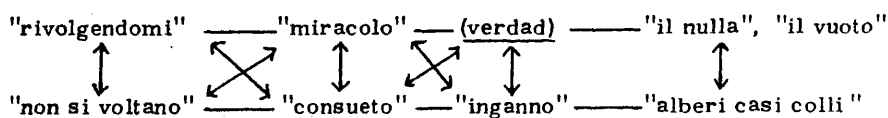
alberi case colli per l'inganno consueto.
 Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
 tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto." (XXVII)

Estamos de acuerdo con S. Ramat cuando afirma que "quel nulla alle spalle non è il dileguarsi dei vizi e dei crucci, un ritorno alle sorgenti della vita..." (72). Nos parece importante señalar que "alle mie spalle" y "dietro di me" no indican tanto la situación del vacío, cuanto la actitud de los hombres respecto a éste: darle la espalda, ignorarlo (73). El poeta hace precisamente lo contrario ("rivolgendomi") de lo que hacen los demás hombres ("non si voltano"). Aquí, pues, tenemos una primera oposición:

"rivolgendomi" \longleftrightarrow "non si voltano"

El resultado de esta actitud del poeta es la adquisición de un conocimiento que los demás hombres no poseen ("segreto" (74)): la existencia del "vuoto", del "nulla", que produce en el autor ese "terrore".

Llegados a este punto, tenemos que enfrentarnos con el "miracolo" tan discutido por la crítica (75). Sin duda, el milagro al que el poeta se refiere, no es un milagro salvador, sino que está en evidente oposición con "inganno consueto". Si tenemos en cuenta el significado de "miracolo" (76), veremos cómo en su definición aparece el rasgo extraordinario (77), es decir, algo que no es ordinario (78), que no es "consueto". Si lo ordinario, lo normal, es el engaño ("inganno" (79)), esto es, el alejamiento de la verdad, lo opuesto, lo extraordinario ("miracolo") es lo contrario, la conquista de la verdad, la conciencia de la realidad, única verdad que es la nada, el vacío. Por lo tanto, la estructura será:



Lo positivo no es el vacío, ni puede serlo, ya que el sentimiento que éste despierta es el terror, sino el conocimiento de la verdad, la conciencia de su existencia que el poeta llevará en su interior sin comunicárselo a los demás hombres.

B.II.2.a.2.b.2. Dimensión

B.II.2.a.2.b.2.a. La grandeza y la pequeñez

Podemos decir que la grandeza, en Ossi di seppia, es atributo no del ser humano, sino de la Naturaleza. En general, son grandes aquellos fenómenos que están por encima del hombre, especialmente los fenómenos naturales y, por tanto, también las connotaciones que éstos poseen, tanto positivas como negativas:

- "Con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele
e trova stanza in cuore la speranza." (LII)
- "E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi. . . ." (LI)
- "Oggi una volontà di ferro spazza l'aria,
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi
e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava." (XLVII)
- "Una grande luce è diffusa
sull'erbosa soglia." (IX)
- "... Traboccherà la forza
che mi turgeva, incosciente mago,
da grande tempo." (IV)

- "Sopra il tetto s'affaccia
una nuvola grandiosa." (IX)

Como podemos ver "grande" se atribuye a:

- luz
- nube
- sonido
- agua
- tiempo

Pero, en una primera lectura, distinguimos un contexto, el (LI). En éste, la "gran discesa" no se explica, aun ampliando el contexto a la totalidad del poema, porque no existe una referencia anterior, ni siquiera una alusión a ese plano descendente, a esa pendiente que tan sólo adquiere una significación dentro de un código más amplio que el que el poeta utiliza en el poema. Lo mismo sucede en otro contexto:

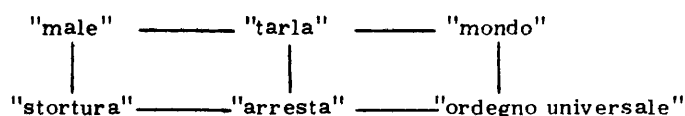
- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)

Se insiste sobre la "gran muraglia" y la "gran discesa", sin que en ambos contextos exista una alusión anterior. El mismo determinativo remite al lector a un código que está explícito en toda la obra. Esto contrasta con los demás contextos que, a nivel denotativo, hablan de fenómenos comunes que no exigen la interpretación mediante un código especial, aunque, como puede verse a través de los capítulos en que estudiamos los campos de que estos forman parte, poseen un valor connotativo innegable.

En contraposición a esta grandiosidad de la Naturaleza, existe, sin embargo, un pequeño defecto en su mecanismo, que hace que toda esa inmensa máquina falle. Este defecto es el objeto de la búsqueda del poeta:

- "Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordegno universale; e tutti vidi
gli eventi del minuto
come'pronti a disgiungersi in un crollo. " (XLII)

El "male che tarla il mondo" se identifica con la "piccola stortura d'una leva", al contrario de lo que opina Valentini (80). Es evidente este paralelismo:



Es justamente una "stortura" lo que hace que la "leva" (81) no cumpla su función de levantamiento (movimiento ascendente), sino que su resultado sea un "crollo" (82) (movimiento descendente).

La oposición más importante dentro de este tema, quizá sea la que contrapone los pequeños recursos humanos a la grandeza de los peligros y de los obstáculos que la vida nos presenta. Frente al tema de los "grandi solchi" del mar, tan sólo podemos oponer nuestras pequeñas embarcaciones (destinadas al naufragio) y frente a la gran pendiente ("gran discesa") tan sólo poseemos el recurso de aferrarnos a unos árboles enanos ("pini nani"):

- "fanno naufragio i piccoli sciabecchi
nei gorghi dell'acquicia insaponata. " (LI)
- "Oggi una volontà di ferro spazza l'aria,
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi

e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava." (XLVII)

"piccoli"	_____	"sciabecchi"
↕		↕
"grandi"	_____	"solchi"

- "E tutto scorre nella gran discesa..." (LI)

- "Il clivo non ha più vie,
 le mani s'afferrano ai rami
 dei pini nani..." (LII)

"gran"	_____	"discesa"
↕		↕
"nani"	_____	"pini"

En consecuencia, vemos cómo frente a estas grandes asechanzas (debidas a un fallo del mecanismo), nosotros tan sólo podemos oponer, inútilmente, la pequeñez de nuestros recursos.

B.II.2.a.2.b.3. Forma

B.II.2.a.2.b.3.a. La forma y la infirmitad

El concepto forma aparece lexicalizado en muy diversos signos, como vamos a ver. Pero todos ellos poseen en común el sema aspecto exterior. Es decir, podemos hablar de la exterioridad como una característica de forma. Nos remitimos al contexto (XXI) (83) en el que vemos cómo "scorza" resulta ser la auténtica sustancia del poeta.

En principio hemos observado una relación forma - vida:

- "È ora di lasciare il canneto
stento che pare s'addorma
e di guardare le forme
della vita che si sgretola." (XVI)
- "A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta..." (LIX)
- "Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea." (LVIII)
- "Ogni forma sisquassa nel subbuglio
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze: tutto schianta
l'ora che passa: viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli — e non son più." (XLVII)

La relación forma - vida, existencia, es evidente, del mismo modo que resulta clara la oposición "forma" - "ubbia" (84):

"forme"	_____	"vita"
"forma"	_____	"vita"
"forma"	_____	"esisti"
"forma"	_____	"esistenze"

Por otro lado, esta existencia es efímera, dramática y está sometida a la acción negativa del tiempo:

- "... le forme
della vita che si sgretola." (XVI)

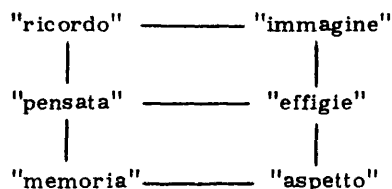
- "Ogni forma si squassa nel subbuglio
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze: tutto schianta
l'ora che passa: viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli — e non son più." (XLVII)

En este último contexto, se refleja el proceso negativo mediante los tres verbos: "si squassa", "scerpate", "schianta" (85), que parecen representar tres momentos sucesivos que culminan en el final "e non son più".

La forma se identifica también con el concepto límite como hemos visto en (XXI) (86) y como tal nos es presentada en (LV) (87).

Aparece también en relación con el pasado, el recuerdo. El pasado, en la memoria, se manifiesta como forma y en ese sentido adquiere vitalidad:

- "Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride." (XXXII)
- "Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nell'amia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma..." (XVII)



El proceso contrario es el de deformación y de informidad:

- "Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:

si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro

Ah che già stride
 la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide." (XXXII)

La vida, en su transcurrir, va dejando abandonados restos informes,
 muertos:

- "Ed è vano siggirla: mi condanna
 s'io lo tento anche un ciottolo
 róso sul mio cammino,
 impietrato soffrire senza nome,
 o l'informe rottame
 che gittò fuor del corso la fiumara
 del vivere..." (XXXIX)

Volviendo al contexto (XXXII) llamamos la atención sobre la imagen
 del fondo. El pasado surge de éste (recuerdo) y a él regresa (olvido). Estos
 mismo elementos están presentes en Marezzo (LV):

- "Un pescatore da un canotto fila
 la sua lenza nella corrente.
 Guarda il mondo del fondo che si profila
 come sformato da una lente." (LV)

La importancia del tema del pasado, del recuerdo, en este poema
 no ha sido advertida suficientemente por la crítica (88). Nos inclinamos a
 identificar "mondo del fondo" con el pasado que, esta vez, se manifiesta
 ("si profila") mediante la transparencia de las aguas ("lente"). Del mismo
 modo, en el contexto (XXXII), vemos cómo la imagen-recuerdo se presenta
 a través de la transparencia del agua del cubo ("nel puro cerchio un'immagi-
 ne ride") (89). Pero la coincidencia entre ambos contextos es patente, ade-

más, en el tema de la deformación:

- "si deforma il passato..." (XXXII)
- "come sformato da una lente." (LV)

Los versos siguientes nos confirman esta relación con el pásado:

- "Nel guscio esiguo che sciaborda,
abbandonati i remi agli scalmi,
fa che ricordo non ti rimorda
che torbi questi meriggi calmi." (LV)

Es precisamente la ondulación del agua, que justifica el título del poema Marezzo (90), la que agita y rompe la transparencia, momento que es aprovechado por las fuerzas decididas para alejarse del camino marcado, de sus límites (91):

- "Un ondulamento sovverte
forme confini resi astratti:
ogni forza decisa già diverte
dal cammino. La vita cresce a scatti." (LV) (92)

El autor incita a su acompañante a liberar su corazón y hundir en ese fondo todas sus aflicciones (93), que sin duda están relacionadas con los remordimientos de que antes había hablado:

- "Disciogli il cuore gonfio
nell'aprirsi dell'onda;
come una pietra di zavorra affonda
il tuo nome nell'acque con un tonfo!" (LV)

Sin embargo, el "scatto" del acompañante es inútil:

- "Parli e non riconosci i tuoi accenti.
La memoria ti appare dilavata.

Sei passata e pur senti
la tua vita consumata." (LV)

A pesar de ("e pur") haberse desprendido del recuerdo, su vida no ha crecido, no ha progresado, sino que la siente consumada (94), acabada. El momento de encantamiento, de ilusión, ha pasado y la inmovilidad se adueña de los protagonistas que vuelven a sentir el peso de la realidad:

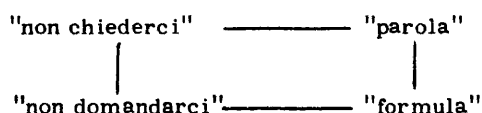
- "Ora, che avviene?, tu riprovi il peso
di te, improvvisi gravano
sui cardini le cose che oscillavano,
e l'incanto è sospeso.

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infoltisce." (LV)

El tema de la informidad aparece en otro contexto:

- "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.
.....
Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
si qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo." (XIV) (95)

Llamamos aquí la atención sobre la identificación entre "parola" y "formula":



Si nos remitimos a la etimología de "formula", veremos que se trata de un diminutivo del latín "forma" (96). En este sentido se opone a "animo nostro informe". La palabra, como forma, posee unos límites ("squadri da ogni lato") que el alma del poeta no posee, pues es "informe". A esta informalidad corresponde un contenido negativo: "ciò che non siamo", "ciò che non vogliamo". Vemos, una vez más, identificado forma con límites, concepto, este último, que el poeta, en otro contexto, niega poseer (97):

- "Sensi non ho; né senso. Non ho limite." (XLIII)

La adquisición de esta forma está a su vez identificada con el tema de la decisión y de la seguridad. Veamos cómo en el texto se contrapone "animo nostro informe" con "l'uomo che se ne va sicuro":

- "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
 agli altri ed a se stesso amico,
 e l'ombra sua non cura che la canicola
 stampa sopra uno scalcinato muro!" (LV)

La relación forma - decisión, aparece de nuevo en Portovenere (XXII):

- "... Ogni dubbiezza
 si conduce per mano
 come una fanciulletta amica.

La non è chi si guardi
 o stia di sé in ascolto.
 Quivi sei alle origini
 e decidere è stolto:
 ripartirai più tardi
 per assumere un volto." (XXII)

El tema vuelve a figurar en (XVIII):

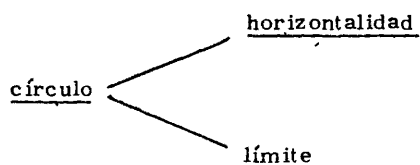
- "Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi." (XVIII)

B.II.2.a.2.b.3.b. El círculo

El círculo posee una gran intensidad semántica. En este sentido, el crítico que ha estudiado más en profundidad el tema, es, sin duda, E. Graziosi (98), que no se limita a analizar la imagen en Ossi di seppia, sino que aborda también su alcance arquetípico.

Tratamos el tema, por nuestra parte, en diversos capítulos de este trabajo (99), pero dada su importancia, no podemos por menos que recapitular aquí lo ya dicho, con más detenimiento.

La misma definición de la palabra "circolo" (100) nos enlaza con el contenido que Montale da a este lexema y a las diversas lexicalizaciones del concepto. Efectivamente, dos de los semas que entran en la definición de "circolo" son fundamentales: plana y limitada, esto es, horizontalidad y limitación:



Montale no sólo se refiere al hablar de círculo, al espacio cerrado por la línea curva, sino también a esta misma, identificada con la imagen del límite:

- "Ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude..." (LIX)

Si nos remitimos a lo ya dicho cuando estudiábamos la Meteorología (101), es evidente la identificación muro - límite. Mediante ésta, podemos hablar ahora también de la de muro - círculo:

- "l'ora più bella e di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato." (XXIV)
- "Ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude..." (LIX)

Vemos cómo estos contextos poseen dos estructuras paralelas, en las que están presentes los mismos elementos:

(XXIV): "di là" — "muretto" — "rinchiude" — "ocaso" — "scialbato"

| | | | |

(LIX): "oltre" — "confine" — "rinchiude" — "tramontanti" — "impallidite"

Si añadimos a éstas el elemento "a cerchio" que aparece en (LIX), veremos cómo éste figura "in absentia" también en (XXIV):

"di là" — "muretto" — "rinchiude" — ("a cerchio") — "ocaso" — "scialbato"

| | | | |

"oltre" — "confine" — "rinchiude" — "a cerchio" — "tramontanti" — "impallidite"

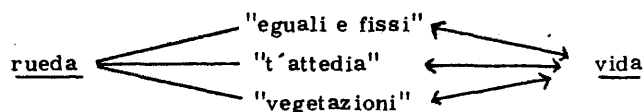
Pero, como observa E. Graziosi (102), esiste una espacialización del proceso temporal, esto es, podemos hablar de la connotación temporal del círculo, que se manifiesta especialmente en la imagen de la rueda:

- "Fuscello teso dal muro
sì come l'indice d'una
meridiana che scande la carriera
del sole e la mia, breve;
in una additi i crepuscoli
e allegghi sul tonaco
che imbeve la luce d'accesi
riflessi -- e t'attedia la ruota
che in ombra sul piano dispieghi..." (XIII)
- "Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide." (XXXII)
- "non m'era più in cuore la ruota
delle stagioni e il gocciare
del tempo inesorabile;" (XXXVIII)
- "Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa.
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
Un'altro, altr'acqua, a tratti un cigolio." (LVI)
- "ma più foci di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiede: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

En los contextos (XIII), (XXXVIII) y (LVI) es evidente la connotación temporal, mediante la relación que se establece con "meridiana", "stagioni" y "minuti". Para el (XXXII) nos remitimos, en este mismo capítulo, al apartado en que estudiamos la oposición hundimiento \longleftrightarrow emersión (103).

El contenido negativo de este movimiento circular del tiempo, se manifiesta no sólo en el sentimiento que éste despierta (el tedio) (104) y en su inmovilidad (invariabilidad) (105), sino, especialmente, por su oposición a vida. Si nos detenemos en el último contexto, veremos la identificación "ruote stridule" - "vegetazioni" y la negación de que "ruote" (y las demás imágenes que aparecen) sea vida ("vite no"). Sin duda, se refiere a una vida cualitativa si tenemos en cuenta el significado de "vegetazione" (106), que nos remite al tedio (107).

Por lo tanto, el concepto rueda (círculo) se opone al de vida en el sentido que ya hemos dicho:



En (VI) Montale insiste en este carácter negativo del tiempo circular. En este caso, el concepto círculo está lexicalizado en "giostra" (108):

- "... Penso ad un giorno d'incantesimo
e delle giostre d'ore troppo uguali
mi ripago...." (IV)

Aparece de nuevo esa invariabilidad del círculo, de la rueda, que ya hemos visto en (LVI):

- "Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa." (LVI)

Sin embargo, en (XXX), aparece relacionado con la vida, en un sentido positivo:

- "La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura." (XXX)

Podemos observar que existe una identificación entre "farandola" y "vita". No se trata de esas "vite no" (LIX), de esas "vegetazioni" (LIX), de esas "impallidite vite tramontanti", que sin duda representan unas vidas en decadencia, transcurridas y que podemos oponer a las de los "fanciulli". Al contenido positivo de la vida en este contexto, no es ajeno el estallido, la explosión (109) que surge en un escenario casi desértico, estéril. Compararemos ambos contextos y estructuras:

"vita" — "scoppia" ↔ "atti consunti"

"cespo" — "cresceva" ↔ "vite tramontanti"

Una vez más (110) Montale hace una excepción refiriéndose a la juventud. Por esto, la imagen del círculo es festiva: "farandola" (111). Ahora bien, ese mismo contenido positivo se transforma en negativo en (XLV), en que vuelve a figurar la imagen del círculo:

- "La fanciullezza era morta in un giro a tondo". (XLV)

B. II. 2. a. 2. b. 3. c. El torcimiento

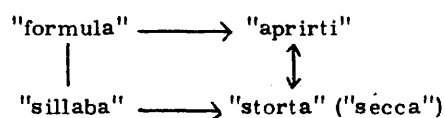
Cuando hablamos de la pequeñez (112), evidenciamos la identificación que en el contexto (XLII) (113) se da entre "stortura" y "male":

"male" — "tarla" — "mondo"
| | |
"stortura" — "arresta" — "ordegno"

Es decir, resaltamos el valor negativo de "stortura", que sin duda se confirma en los otros dos contextos en que aparece este concepto:

- "Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo." (XIV)
- "Oh la vendemmia estiva,
la stortura nel corso
delle stelle! — e da queste in noi deriva
uno stupore tinto di rimorso." (LV)

En (XIV) existe una clara oposición entre lo que el autor puede y no puede ofrecer, es decir, entre una fórmula identificada con la apertura (114) y una sílaba "storta" y "secca" como una rama (torcida y seca y, por tanto, estéril):



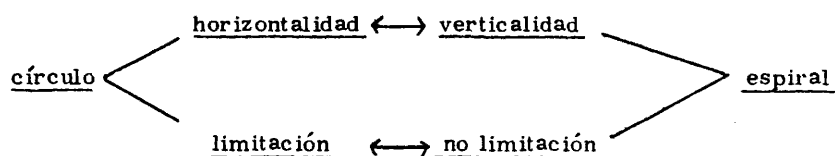
En (LV) la oposición está situada en "corso" \longleftrightarrow "stortura". Podemos hablar de una identificación entre "corso" y un normal funcionamiento del "ordegno universale". La "stortura" es lo que sigue impidiendo ese normal funcionamiento.

B.II.2.a.2.b.3.d. La espiral

Este tema connota campos a su vez relacionados entre sí: espacio, meteorología (115), movimiento, tiempo, inteligencia. La imagen está llena de connotaciones culturales y míticas. En primer lugar, y limitándonos a nuestro libro, debemos señalar la oposición que la espiral mantiene con el círculo:

espiral \longleftrightarrow círculo

En efecto, si como ya hemos visto, el círculo (116) se identifica con los conceptos limitación y horizontalidad, la espiral, como veremos, lo hará con el de no limitación y verticalidad:



La primera relación que hemos observado es la que se establece entre espiral - ascenso y espiral - altura:

- "La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma..." (XII) (117)
- "I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi." (LIII)
- "Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembro
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi ..." (LIII)

En el segundo y tercer contexto (LIII), pertenecientes ambos a Arsenio, es donde el tema de la espiral adquiere una frecuencia y una densidad mayor. Llamamos la atención sobre la lexicalización del concepto que nos ocupa en palabras que pertenecen al campo de la Meteorología (118). Pero lo más significativo es el carácter vertical de la espiral, frente al horizontal que representa, en la cita segunda (LIII), el suelo, y en el ter-

cero (LIII) el horizonte. La misma oposición se da en (XII), en el que la horizontalidad está implícita en "mare". El contenido positivo de la espiral en estos contextos es dado, precisamente, por esta verticalidad (119) ascendente, en abierta oposición con la verticalidad descendente que se da en (LIV):

- "una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento." (LIV)

Vemos aquí el predominio del movimiento descendente:

- "sommerge"
- "risucchi"
- "precipita"

Especialmente expresivo es "risucchio" (120) que recoge y asume estos rasgos:

- "movimento"
- "vorticoso"
- "spirale"
- "fondo"

La espiral asume la oposición movimiento ascendente ↔ movimiento descendente y sus connotaciones. En primer lugar, la relación que ya hemos visto (121) entre movimiento descendente y desaparición:

- "una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spara con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento." (LIV)

Destaquemos la cuádruple relación:

espiral — descenso — desaparición — olvido

Si la espiral descendente está ligada a la desaparición, con el olvido, la ascendente lo está con la presencia de aquello que ya ha pasado y ha permanecido detenido, resignado, en unos límites. Este tema es el que aparece en Arsenio (LIII), en los primeros versos del poema:

- "I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi. " (LIII)

En el primer verso está explícita la estructura que acabamos de comentar:

"turbini"	—	"sollevano"	—	"polvere"
<u>espiral</u>	—	<u>ascenso</u>	—	<u>pasado</u>

Esta conexión, además de por la connotación de "polvere" (122), es evidente si tenemos en cuenta este contexto:

- "Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a'suoi confini
risté un giorno;..." (LVII)

Si volvemos a (LIII) observamos cómo la espiral, como movimiento, se opone a lexemas que denotan unos y connotan otros, inmovilidad. En efecto, "turbine" y "mulinello" poseen como sema importante

el de movimiento (123) que se opone claramente a "fermi", pero también a "annusano" (124).

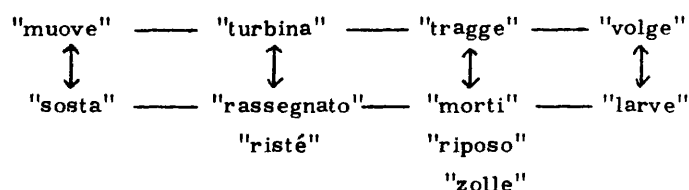
En (LVII) resalta el tema del movimiento ("muove") pero el poeta especifica que lo es en espiral ("turbina"). Lo movido es algo que ha quedado inmóvil, detenido dentro de unos límites. La identificación de lo que la espiral mueve y saca de sus límites, con el pasado, está clara si ampliamos el contexto:

- "... muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a'suoi confini
risté un giorno;
.....

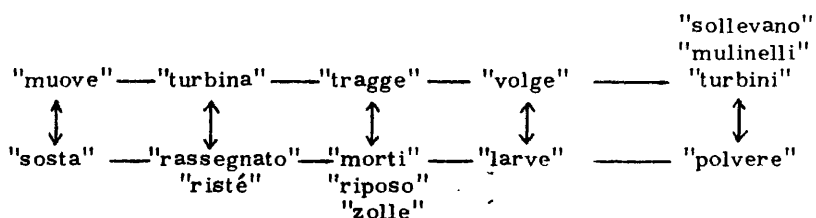
Così

forse anche ai morti è tolto ogni riposo
nelle zolle: una forza indi li tragge
spietata più del vivere, ed attorno,
larve rimorse dai ricordi umani,
li volge fino a queste spiagge, fiati
senza materia o voce
traditi dalla tenebra;" (LVII)

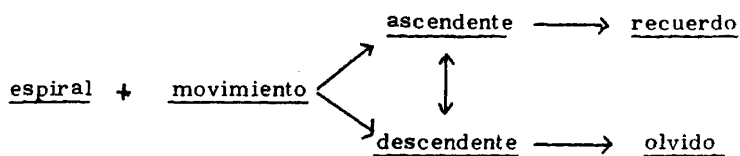
Se establece así una estructura en la que se contraponen una serie de lexemas pertenecientes al campo del movimiento y otra serie, a nivel connotativo (125), que forma parte del campo de la inmovilidad:



A esta estructura podemos sumar la del contexto (LIII):



Este movimiento ascendente, en espiral, del pasado, se identifica con el recuerdo y se opone al descendente, que lo hace con el olvido:



Ahora bien, como acabamos de ver, el tema de la espiral, como, en general, los del círculo y el movimiento, no es ajeno al de la limitación (126). Su relación es de oposición:

espiral ↔ limitación

En este sentido (LVII):

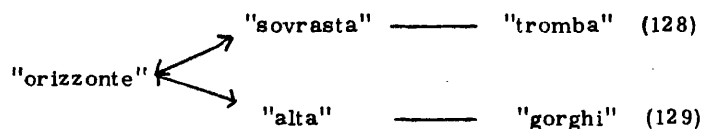
- "Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno..." (LVII)

Lo mismo sucede en Arsenio:

- "Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorgi,
più d'essi vagabonda: salso nembo

vorticante, soffiato dal ribelle
 elemento alle nubi ... " (LIII)

Aquí el concepto limitación está lexicalizado en "orizzonte" (127), lexema en el que coexisten semas como límite, círculo y horizontalidad. Estos se oponen a los de la espiral, que, como ya hemos dicho, son los de verticalidad y, en este caso, de altura:



A este contenido hay que añadir de nuevo el de movimiento, lexicalizado en "vagabonda" y "vorticante".

La imagen del horizonte aparece relacionada, en otro contexto, con la de la espiral y con otra imagen de salvación, las embarcaciones:

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
 come ci parla a volte di salvezza;
 come può sorgere agile
 l'illusione, e sciogliere i suoi fumi.
 Vanno a spire sul mare, ora si fondono
 sull'orizzonte in foggia di golette." (LIV)

Podemos observar toda una cadena de identificaciones:

"salvezza" : "illusione" : "fumi" : "spire" : "golette"

Todas estas imágenes se sitúan más allá de las "sbarre" (límites). Una vez más, la posibilidad de salvación es considerada como una ilusión que surge con rapidez, de pronto; efectivamente, la rapidez es una de las características de la espiral (130):

- "una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento. " (LIV)

B.II.2.a.2.b.4. Situación

B.II.2.a.2.b.4.a. La lejanía

La connotación temporal de este tema es patente en numerosos contextos. El alejamiento está relacionado con el pasado y el futuro:

a) pasado:

- "Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un'ignota lanterna. " (LI)
- "Voi non pensate ciò che vi rapiva
come oggi, allora, il tacito compagno
che un meriggio lontano vi portava. " (LIV)
- "Ma ora lunghi è il mattino. " (LII)
- "La casa delle mie estati lontane,
t'era accanto, lo sai ... " (XXXVII)
- "Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.

Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
 nel puro cerchio un'immagine ride.
 Accosto il volto a evanescenti labbri:
 si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro...

Ah che già stride
 la ruota, ti ridona all'atro fondo,
 visione, una distanza ci divide." (XXXII)

b) futuro:

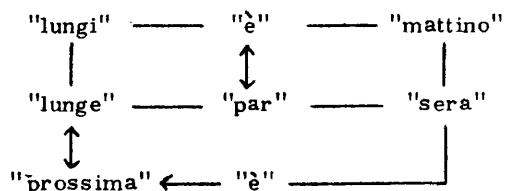
- "Poi dal fiotto di cenere uscirai
 adusta più che mai,
 proteso a un' avventura più lontana
 l'intento viso che assembla
 l'arciera Diana." (V)
- "Lontani andremo e serberemo un'eco
 della tua voce, come si ricorda
 del sole l'erba grigia
 nelle corti scurite, tra le case." (XLI)
- "Ah crisalide, com'è amara questa
 tortura senza nome che ci volve
 e ci porta lontani — e poi non restano
 neppure le nostre orme sulla polvere;" (LIV)
- "... la tempesta è dolce quando
 sgorga bianca la stella di Canicola
 nel cielo azzurro e lunge par la sera
 ch'è prossima ..." (LIII)
- "Lungi di qui la tua via ti conduce,
 non c'è asilo per te, sei troppo morto:
 seguita il giro delle tue stelle." (VIII)

Este continuo movimiento, que como veremos (131), no es un movimiento positivo, sino más bien un "immoto andare" (LIII), nos aleja (132) continuamente de las cosas y a éstas de nosotros. Un alejamiento sin meta determinada:

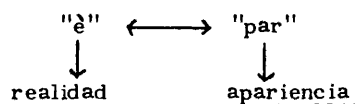
- "Lungi di qui la tua via ti conduce,
non c'è asilo per te, sei troppo morto:
seguita il giro delle tue stelle." (VIII)
- "Lontani andremo..." (XLI)
- "... com'è amara questa
tortura senza nome che ci volge
e ci porta lontani ..." (LIV)

Frente a un origen, un principio que realmente está alejado, el poeta nos presenta un final, aparentemente, lejano, pero realmente próximo:

- "Ma ora lungi è il mattino ..." (LII)
- "... e lunge par la sera
ch'è prossima ..." (LIII)



Nos parece importante señalar la oposición:



De hecho, el pasado (la juventud) está lejos, mientras que la "sera"

que parece lejana, realmente está próxima.

B.II.2.a.2.b.4.b. La exterioridad y la interioridad

La oposición exterioridad \longleftrightarrow interioridad la tratamos en otros lugares del trabajo (133). Hemos visto cómo la exterioridad representaba una dudosa salvación frente a una segura consunción, un final cierto situado en la interioridad, el aquí de los límites. El poeta renuncia a lo exterior y permanece dentro del muro, absteniéndose de intentar el salto, el vuelo o cualquier movimiento liberador. Recordamos de nuevo el carácter de encarcelamiento de la parte interior del muro, pero también de protección. Nos remitimos a las imágenes de "chiuso asilo" (XLV), "dolce cattività" (LX) y "dolce grembo" (LIV).

B.II.2.a.2.b.4.c. La inferioridad y la superioridad

Esta oposición está relacionada con el ascenso \longleftrightarrow descenso e interioridad \longleftrightarrow exterioridad, y, en general, con el tema de la limitación.

Existe una conexión entre superioridad y cielo, así como entre inferioridad y tierra, la naturaleza, la superficie terrestre y la vida que en ella se desenvuelve:

- "sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va;
né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto:
"più in là!" (XLVIII)
- "Si va sulla carraia di rappresa
mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,

- in un'aura che avvolge i nostri passi..." (LIX)
- "reti stinte che asciuga il tocco tardo
e freddo della luce; e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato." (LVII)
 - "e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto." (XVII)
 - "(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)" (III)
 - "O rabido ventare di scirocco
che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci;
e su nel cielo pieno
di smorte luci
trapassa qualche biocco
di nuvola, e si perde." (XLVI)
 - "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase." (II)
 - "brucia una toppa di cielo
in alto, un ragnatelo
si squarcia al passo: si svincola
d'attorno un'ora fallita." (L)

Como ya decimos en su momento (134), la imagen del cielo está relacionada con la de bóveda, es decir, la cobertura de lo que está por debajo. El contenido negativo de este mundo inferior, se refleja en este contexto:

- "Ma più foci di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

La superficie terrestre se convierte en el abismo de un mar que está por encima de nosotros (135).

B.II.2.a.2.b.4.d. El rincón

Dentro del campo del espacio y, particularmente, en el apartado que hemos llamado situación, adquiere una especial intensidad semántica el concepto de rincón, que aparece tan sólo tres veces, pero que nos remite a ese asilo o refugio que ya hemos considerado y, por otro lado, a un aislamiento del poeta en un lugar retirado, dentro de los límites y condenado de antemano (de ahí los adjetivos "estremo" y "oscuro") desde donde se dedica a la contemplación, optando por una rendición personal y animando a sus interlocutores a dar el salto, a intentar su salvación. Este doble sentido de los dos signos portadores del concepto rincón ("angolo" y "canto") está recogido por los diccionarios (136). Veamos los contextos que, fundamentalmente, se reducen a un solo poema, Crisalide:

- "Per me che vi contemplo da quest'ombra
altro cespó riverdica, e voi siete.

Ogni attimo vi porta nuove fronde
e il suo sbigottimento avanza ogni altra
gioia fugace; viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto.

.....

Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io
dall'oscuro mio canto mi protendo
a codesto solare avvenimento." (LIV)

Muy relacionado con el tema del rincón está el del aislamiento y la soledad, y, como ya hemos visto, también el del silencio (137), el cansancio, la rendición, el abandono:

- "Vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiulo." (I)
- "Non turberà suono alcuno
quest'allegrezza solitaria." (IV)
- "Tacevano gli spari, nel grembo solitario
non dava suono che il Leno roco." (XXVIII)

El concepto de soledad se hace extensivo al de la multitud, que queda así como aislada:

- "... la tesa tiringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti...." (LIII)

El aislamiento, la soledad aparecen de nuevo en otros dos contextos en conexión con ambientes tan opuestos como el de un jardín y un descampado de una ciudad:

- "o due camellie pallide
nei giardini deserti." (LX)

- "I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi." (LIII)

B.II.2.a.2.b.4.e. El entorno

Este apartarse del poeta de la acción que contempla, lo hemos visto ya cuando hablábamos de la visión (138). Desde su rincón sombrío, observa, indaga lo que tiene a su alrededor, su entorno:

- "Lo sguardo fruga d'intorno ..." (II)
- "Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva..." (XXIX)
- "bruccia una toppa di cielo
in alto, un ragnatelo
si squarcia al passo: si svincola
d'attorno un'ora fallita." (L)
- "Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d'onde trassero, attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;" (LVII)
- "Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe." (XXIV)
- " Così
forse anche ai morti è tolto ogni riposo

nelle zolle: una forza indi li tragge
 spietata più del vivere, ed attorno,
 larve rimorse dai ricordi umani,
 li volge fino a queste spiagge, fiati
 senza materia o voce
 traditi dalla tenebra." (LVII)

- "Se mi lasci anche tu, tristezza sólo
 presagio vivo in questo nembo, sembra
 che attorno mi si effonda
 un ronzio qual di sfere quando un'ora
 sta per scoccare." (LIX)
- "L'arsura, in giro; un martin pescatore
 volteggia s'una reliquia di vita." (XXIV)

El concepto entorno está, en dos contextos, relacionado con el de cerramiento, tanto vertical como horizontal:

- "Pure colline chiudevano d'intorno
 marina e case;" (XLV)
- "Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
 è l'aria un'ala morbida." (LV)

B. II. 2. a. 2. b. 4. f. El centro

El concepto centro no posee una alta frecuencia. Tan sólo en dos contextos figura, pero con un contenido positivo, que, sin duda, contrasta con el entorno negativo e inseguro. En esto, como en otros temas, el poeta hace suya toda una tradición cultural (139). El centro está relacionado con la seguridad, el equilibrio y, por último, con la verdad:

- "Ma riaddotti dai viottoli

alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro." (XLV)

- "il filo da disbrigliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità." (II)

B. II. 2. a. 2. b. 5. Colocación

B. II. 2. a. 2. b. 5. a. La atadura y la desatadura; la reunión y la dispersión

Cuando en el campo del sentimiento (140) hablamos de 'Clivo (LII), lo hacemos afirmando que en este poema se plantean varios de los grandes temas del libro. Aunque, en ese momento, hacemos un extenso análisis del texto, sin embargo, no planteamos allí dos de estos grandes puntos: el de la atadura y desatadura y el de la reunión y dispersión, que quizá en ningún otro poema figuran de manera tan evidente. Pero, al recorrer la crítica que más se extiende o se detiene en este poema, no hemos encontrado ningún especialista que resalte estas oposiciones, tan significativas.

Montale habla de dos momentos: uno, ya pasado, lejano, que es el alba, la mañana, caracterizado por la luz y la esperanza; otro, presente, que es el ocaso, caracterizado por la oscuridad y la falta de esperanza:

- "Cala nella ventosa gola
con l'ombre la parola
che la terra dissolve sui frangenti;
si dismemora il mondo e può rinascere.
Con le barche dell'alba
spiega la luce le sue grandi vele

e trova stanza in cuore la speranza.
 Ma ora lungi è il mattino,
 sfugge il chiarore e s'aduna
 sovra eminenze e frondi,
 e tutto è più raccolto e più vicino
 come visto a traverso di una cruna;
 ora è certa la fine,
 e s'anche il vento tace
 senti la lima che sega
 assidua la catena che ci lega." (LII)

Notemos cómo según va oscureciendo, la luz va retrayéndose y reuniéndose en los sitios altos, como queriéndose aferrar. El mismo fenómeno se da en todo. Las cosas se recogen, se reunen, se acercan unas a las otras:

- "Ma ora lungi è il mattino,
sfugge il chiarore e s'aduna
 sovra eminenze e frondi,
 e tutto è più raccolto e più vicino
 come visto a traverso di una cruna;" (LII)

El concepto reunión está presente en "s'aduna" y en "raccolto"(141).

Se inicia ahora la dispersión, pasando el poeta al campo del sonido:

- "Come una musicale frana
divalla il suono, s'allontana.
 Con questo si disperdono le accolte
 voci dalle volute
 aride dei crepacci;
 il gemito delle pendie,
 la tra le viti che i lacci

delle radici stringono." (LII)

"Accolte" (142) indica que antes habían estado reunidas. La oposición es evidente:

"disperdono"(143) \longleftrightarrow "accolte"

El concepto reunión tiene un contenido positivo, frente al negativo de esparcimiento o dispersión:

- "Ma ora lungi è il mattino,
sfugge il chiarore e s'aduna
sopra eminenze e frondi,
e tutto è più raccolto e più vicino
come visto a traverso di una cruna." (LII)
- "Nell'onda e nell'azzurro non è scia.
Sono mutati i segni della proda
dianzi raccolta come un dolce grembo." (LIV)

Este contenido positivo se hace patente en la relación "raccolta" — "dolce grembo" y en "raccolto" — "più vicino". Comparemos ahora con los contextos en que aparece el concepto esparcimiento:

- "Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
impetuoso
nell'evne del mondo; — in un riposo
freddo le forme, opache, sono sparse." (XXXV)
- "Poi più nulla. Oh sommersa! tu dispari
qual sei venuta, en nulla so di te.
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già." (LIX)

Aquí, esparcimiento está relacionado con "riposo" (inmovilidad), "freddo" y opacidad, conceptos todos ellos negativos.

A este proceso de dispersión que trae la noche se opone una resistencia de las cosas que se reúnen y se aferran a sus propios límites, ya que lo único que desean es durar y persistir, aunque esto les acarree un infinito cansancio. El final se identifica con la desatadura:

- "ora è certa la fine,
e s'anche il vento tace
senti la lima che sega
assidua la catena che ci lega." (LII)

El concepto atadura está lexicalizado en "catena", "lega", "lacci", "radici" y "stringono". La resistencia inútil de las cosas a esta desatadura (que como hemos visto no es liberación, sino final) se evidencia en "s'afferrano":

- "Il clivo non ha più vie,
le mani s'afferrano ai rami
dei pini nani..." (LII)

La desatadura está implícita en palabras como "lima", "sega", "districa" (144):

- "e un ordine discende che districa
dai confini
le cose che non chiedono
ormai che di durare, di persistere
contente dell'infinita fatica;" (LII)

Llamamos la atención sobre la identificación atadura - límites. Estos nos atan, nos encadenan, pero, como ya hemos dicho múltiples veces, el poeta los prefiere a la duda e incertidumbre que ofrece el más allá.

B.II.2.a.2.b.5.b. La división

Este tema adquiere una especial intensidad. El alma del poeta está dividida:

- "Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido." (LVI)
- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza." (LX)
- "Ed un giorno sarà ancora l'invito
di voci d'oro, di lusinghe audaci,
anima mia non più divisa." (LX)

Como ya decimos en el campo del tiempo (145), y a él nos remitimos, la división posee una connotación dialéctico-temporal de la que tan sólo se vislumbra una síntesis en Riviere (LX), al que pertenecen los dos últimos contextos citados. Hasta este poema, Montale se debate entre el pasado y esa voluntad de futuro que él no posee, dos opciones hasta entonces irreconciliables, que en (LX) se muestran como posible síntesis salvadora, o al menos, superadora del dualismo.

B.II.2.a.2.b.5.c. El henchimiento

Este tema está relacionado, a veces, con la vida y por tanto posee un contenido positivo. Baste aquí citar contextos como éstos:

- "Potere
simili a questi rami

ieri-scarniti e nudi ed oggi pieni
 di fremiti e di linfe,
 sentire
 noi pur domani tra i profumi e i venti
 un riaffluir di sogni, un urger folle
 di voci verso un esito; e nel sole
 che v'investe, riviére,
 rifiorire!" (LX)

- "Volava la bella età come i barchetti sul filo
 del mare a vele colme." (XLV)

Sin embargo, en otras, el contenido es negativo:

- "e svuotarmi cosí d'ogni lordura
 come tu fai che sbatti sulle sponde
 tra sugheri alghe asterie
 le inutili macerie del tuo abisso;" (XXXVII)

Pero quizá, los más dignos de destacar sean aquellos contextos en que el contenido positivo de henchimiento es, en cierto modo, neutralizado o negado:

- "e stringi a te i bracci gonfi
 di fiori non ancora nati;" (XLVII)
- "Gremite d'invisibile luce selve e colline
 mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni." (IV)
- "e su nel cielo pieno
 di smorte luci
 trapassa qualche biocco
 di nuvola, e si perde." (XLVI)

Fijémonos en el contenido del henchimiento

"gonfi" — "fiori"
 "gremite" — "luce"
 "pieno" — "luci"

Ahora veamos cómo el contenido positivo (flores y luz) sufre una modificación:

"gonfi" — "fiori" —> "non ancora nati"
 "gremite" — "luce" —> "invisibile"
 "pieno" — "luci" —> "smorte"

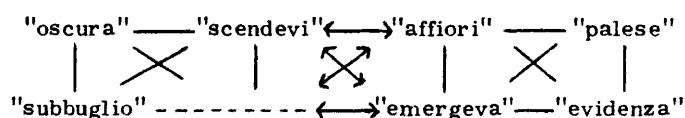
B.II.2.a.2.b.5.d. La oposición hundimiento ↔ emersión

Esta oposición está relacionada con el descenso y ascenso (146). El hundimiento se identifica con la oscuridad y la confusión, mientras que la emersión lo hace con la claridad y la luz (147):

- "Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
 la tua vicenda accordi alla sua immensa,
 ed affiori, memoria, più palese
 dall'oscura regione ove scendevi,
 come ora, al dopopioggia, si riaddensa
 il verde ai rami, ai muri il cinabrese. " (LVIII)
- "Nasceva dal fiotto la patria sognata.
 Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
 L'esiliato rientrava nel paese incorrotto. " (XXXIX)

En el primer contexto, tenemos la identificación "affiori" - "palese" (148) y la de "scende" - "oscura" (149). En el segundo, la oposición "subbuglio" (150) ↔ "emergeva" y la identificación "emergeva" - "evidenza"

(151). Como hemos podido observar, hay una serie de palabras en cuya definición aparece el sema claridad y otra en las que lo hace el de oscuridad:



El hundimiento se relaciona con la muerte y la emersión con la vida:

- "Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario." (I)
- "Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza." (XXXIX)

Pero quizá la relación más característica es la que se establece con el tema del recuerdo, de la memoria (152). El pasado (recuerdo) está hundido, muerto:

- "qui dove affonda un morto
viluppo di memorie..." (I)

En este sentido la imagen del pozo:

- " Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide." (XXXII)

Esto es, a la emersión corresponde una revitalización del pasado (recuerdo) mientras que el tema del fondo y del hundimiento, está relacionado con la muerte y el olvido (153).

En general, la condición del hombre es la de hundimiento, en cuanto que se desenvuelve en la superficie terrestre que a su vez es considerada como el fondo de un mar que nos cubre (154).

B. II. 2. a. 2. b. 5. e. El enredo y el desenredo

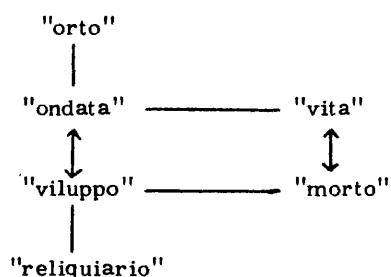
El tema del enredo participa de todo el concepto de limitación, de prisión en que se encuentra el hombre. Frente a seis contextos en que aparece este tema, existe tan sólo uno en que está presente el opuesto:

- "Talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità." (II)

"Disbrogliare" (155) lleva implícito el concepto liberación. Liberación de algo que nos ata y nos impide la expansión y el desarrollo. En este sentido la alusión a "filo" y a "anello". El "filo" normalmente está enredado y el "anello" "tiene", es decir, sujeta, impide el movimiento. El concepto contrario figura en In limine, donde enredo está identificado con recuerdo, con relicario, con muerte, en oposición a "ondata della vita" que lo hace con huerto, imagen dinámica y vital:

- "Godì se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era ma reliquiario." (I)

"Viluppo" (156), en este contexto, se opone a "sviluppo" (157) (in absentia), es decir, al crecimiento, a la expansión. Veamos la estructura:



Así pues, el concepto enredo se identifica, repetimos, con el apri-
sionamiento, mientras el de desenredo lo hace con la liberación.

Pero como ya hemos señalado, la atadura lo es también respecto a
un pasado. En este sentido el "viluppo di memorie" de In limine, pero ade-
más debemos tener en cuenta el contexto (XLII):

- "Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli
ancora i groppi interni col tuo canto." (XLII)

El tema del pasado se hace presente en "rimpiangere" (158). Obser-
vemos la identificación "rimpiangere" - "groppi interni". El contenido de
"rimpiangere" está claro, en contra de lo que afirma Valentini (159). No es
necesario un estudio minucioso para afirmar que la protagonista es la frustra-
ción. En el poema se opone lo que el poeta hubiera deseado y lo que, en rea-
lidad, ha conseguido:

- "Avrei voluto sentirmo scabro ed essenziale
.....
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui
.....
Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura

d'una leva che arresta
 l'ordegno universale; e tutti vidi
 gli eventi del minuto
 come pronti a disgiungersi in un crollo.
 Seguìto el solco d'un sentiero m'ebbi
 l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
 m'occorreva il coltello che recide,
 la mente che decide e si determina.
 Altri libri occorreivano
 a me, non la tua pagina rombante.
 Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli
 ancora i groppi interni col tuo canto.
 Il tuo delirio sale agli astri ormai." (XLII)

Veamos las oposiciones:

"avrei voluto" ↔ "altro fui"

"volli" ↔ "e tutti vidi"

Pero la contraposición entre lo deseado y la realidad (lo conseguido) es evidente además en el tema del sendero y de su contrario (lo opuesto al sendero) (160):

- "Seguìto il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito..." (XLII)

Una vez más la falta de decisión, de determinación:

- "... e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina." (XLII)

Como en Caffè a Rapallo (VI) (161) el poeta se limita a la contemplación o, mejor dicho, a la audición en este caso del mar, cuyo canto le libera de los sentimientos opresivos, de la duda:

- "Passarono i Generali
con le feluche di cartone
e impugnavano aste di torroni;
poi furono i gregari
con moccoli e lampioni,
e le tinnanti scatole
ch'anno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:
(meraviglioso udivo)." (VI)

Estos sentimientos negativos, como hemos dicho, son "i groppi interni".

Tenemos que llamar la atención sobre los verbos en pasado:

- "avrei voluto"
- "fui"
- "volli"
- "m'ebbi"
- "m'occorreva"

Es decir, el poeta habla de un pasado, aunque el presente no cambia su situación. El sentimiento ("rimpiangere") que debiera caracterizar al presente del poeta respecto a ese tiempo pasado, no se produce ("ma nulla so rimpiangere"), porque el mar se encarga, una vez más ("ancora") de anularlo ("sciogli"):

- "Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli

ancora i groppi interni col tuo canto." (XLII)

De nuevo, por lo tanto, el tema del enredo (162) aparece relacionado con el pasado.

Nos parece importante señalar la oposición que existe entre la actitud del poeta (163) que sigue el surco del sendero (sin decidirse a aceptar la invitación del opuesto) y la connotación etimológica que encierra el "delirio" del mar (164):

"seguito il solco" \longleftrightarrow "delirio"

B.II.2.a.2.b.5.f. El cerramiento y la abertura

En el apartado dedicado a la limitación (165) vimos la relación límite - cerramiento y cómo este último a veces era refugio y otras era considerado como insuperable, como prisión. Ya entonces subrayamos la connotación temporal de los límites y del cerramiento. El tiempo, como límite, nos encierra:

- "Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude." (V)

Relacionado con el futuro aparece el concepto de abertura, aunque se trata de una abertura que pierde su contenido positivo, una falsa abertura, ya que lo que nos ofrece no es más que el mismo contenido del presente, es decir, la limitación (166), la inmovilidad:

- "Rivedrò domani le banchine
e la muraglia e l'usata strada.
Nel futuro che s'apre le mattine
sono ancorate come barche in rada." (XXXV)

Los límites, en su variada lexicalización, nos cierran, privándonos de cualquier posibilidad de movimiento, de renovación, de salvación. La relación cerramiento - inmovilidad es patente en el contexto (XLVI):

- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)

El concepto cerramiento se identifica, además, con oscuridad, con silencio (167), con la incomunicación:

- "Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un ocaso scialbato." (XXIV)

De vez en cuando aparece el concepto semi-abertura, que permite vislumbrar, en cierto modo, un mundo de luz, de esperanza:

- "Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;" (II)
- "(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)" (III)
- "Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
oltre i vetri socchiusi la marina chiara." (XXIX)

El contenido positivo de abertura está claro en diversos contextos:

- "Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo." (XIV)
- "Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)

B.II.2.a.2.b.5.g. El concepto de rotura

En primer lugar debemos señalar el contenido positivo de rotura en relación con la limitación. El tema aparece ya en In limine: la rotura de la red opresora:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)

También la rotura del suelo, de la tierra, en cuanto límite (168) se identifica con la vida, con el nacimiento:

- "Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita." (XL)

Por tanto, la rotura de los límites equivale a una abertura y recoge todo el contenido positivo de ésta (169). Pero la rotura adquiere un valor negativo cuando se refiere a la vida. La vida se rompe, se resquebraja (170):

- "La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata..." (LVIII)
- "E ora di lasciare il canneto
stento che pare s'addorma
e di guardare le forme
della vita che si sgretola." (XVI)

Veamos ahora la relación rotura - tiempo:

- "brucia una toppa di cielo
in alto, un ragnatelo
si squarcia al passo: si svincola
d'attorno un'ora fallita. " (L)
- "Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo. " (LVIII)
- "L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi
giunge: ora incrina segreto, ora divelge in un buffo. " (XXXIII)
- "... Così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido... " (LI)

En estos contextos se evidencia, por un lado, la capacidad destructiva del tiempo (LI) y (XXXIII) y por otro, el paso del tiempo como rotura. Especialmente significativo nos parece el contexto (L) en el que existe un paralelismo entre la rotura de la telaraña y el pasar temporal:

"un ragnatelo"	_____	"si squarcia"
"un'ora"	_____	"si svincola"

En este sentido, Montale presenta el tiempo como una rotura (171).

B.II.2.a.2.b.5.h. La pureza y la impureza

Es un tema que no aparece en la obra con especial intensidad, ni

frecuencia. Debemos, sin embargo, señalar su relación con juventud, con origen, con alba:

- "e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma..." (XVII)
- "Un'alba dovè sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunciava come un'acqua..." (XLV)
- "una città di vetro dentro l'azzurro netto
via via si scopriva da ogni caduco velo..." (X)
- "..... Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi; al cuore che abdica
perché rida un fanciullo inconsapevole;
al taglio netto che recide, al rogo
morente che s'avviva
d'un arido paletto, e ferve trepido." (LIV)

Nos hallamos ante la siguiente estructura:

"schietto"	_____	"giovinetta"
"forbita"	_____	"soglia", "alba"
"netto"	_____	"discopriva"
"netto"	_____	"s'avviva", "ferve", "trepido"

En la columna de la izquierda figura el concepto pureza (172), positivo, relacionado con la columna de la derecha, formada por palabras que a su vez poseen una carga conceptual positiva: juventud, inicio (173), descubrimiento (174), vida.

Pero este contenido positivo de pureza está en abierta oposición

con el de impureza que implica toda la suciedad que la vida va dejando en nosotros y de la que el poeta quisiera liberarse, como el mar lo hace:

- "e svuotarmi così d'ogni lordura (175)
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso." (XXXVII) (176)

B.II.2.a.2.b.5.i. El asimiento

El tema del asimiento es especialmente intenso en dos contextos, semánticamente opuestos:

- "Il clivo non ha più vie,
le mani s' afferrano ai rami
dei pini nani; poi trema
e scema il bagliore del giorno;" (LII)
- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;
inafferrati eventi,
luci - ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;" (XLVI)

Frente a esos "inafferrati eventi", tenemos el intento desesperado de asirse, de no dejarse arrastrar por la inestabilidad de las cosas, inestabilidad negativa, no salvadora. El mundo, la tierra, el ámbito en el que se desenvuelve la vida está caracterizado por la inestabilidad, por el desequilibrio, y la vida misma es algo que se nos escapa irremediablemente. Todo lo que tiene vida es víctima de un fatal desequilibrio:

- "... una vita che fugge

.....
 inafferrati eventi,
, commovimenti
 delle cose malferme della terra;" (XLVI)

En otra ocasión nos dice el poeta:

- "Dirama dal profondo
 in noi la vena
 segreta: il nostro mondo
si regge appena." (XXXI)

La única solución, desesperada, es la de aferrarse, asirse al propio "evento". Solución, por otra parte, que significa la renuncia al vuelo, al salto (177), por tanto, la aceptación de unos límites. A este respecto está claro el contexto (LII), en que las cosas, a pesar de su agónico asimiento (178), son arrancadas de sus límites:

- "Il clivo non ha più vie,
 le mani s'afferrano ai rami
 dei pini nani; poi trema
 e scema il bagliore del giorno;
 e un ordine discende che districa
 dai confini
 le cose che non chiedono
 ormai che di durare, di persistere
 contente dell'infinita fatica;
 un crollo di pietrame che dal cielo
 s'inabissa alle prode..." (LII)

B.II.2.a.2.b.5.j. El apoyo y la suspensión

El tema de la suspensión figura con toda su intensidad semántica y dramatismo en el contexto (XL):

- "Mia vita
.....
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti." (XL)

Si tenemos en cuenta el significado de "sospendere" (179), vemos cómo en éste son fundamentales los semas altura y bajura. La vida, la del poeta ("mia vita") pende de una altura, con una tendencia hacia lo bajo, con toda la carga negativa que esto comporta (180). Pero no es sólo la vida del poeta la única que se encuentra en tan precaria situación. La suspensión se relaciona, además, con otros campos como el del tejido, el de la flora y el del tiempo:

Tejido:

- "Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d'onde trassero, attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;" (LVII)
- "Ma tu non adombri stamane
più il tuo sostegno ed un velo
che nella notte hai strappato
a un'orda invisibile pende
dalla tua cima e risplende
ai primi raggi..." (XIII)

Flora:

- "e in fondo uno sbocco di valle

in vano attende le belle
cui adombra una pergola di vigna
e i grappoli ne pendono oscillando." (VIII)

- " Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto." (LI)

Tiempo:

- "Tosto potrà rinascere l'idillio.
S'è ricomposta la fase che pende
dal cielo, riescono bende
leggere fuori..." (L)

En el contexto (LI) resulta evidente el contenido positivo de la suspensión. En efecto, la no suspensión se identifica con la caída y con la muerte:

- " Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto." (LI)

Podemos identificar:

"non dipende" (181) = "è diruto" (182) = "i morti aspetti"
↓ ↓ ↓
no suspensión = caída = muerte

Importante es también el tema de la rama relacionado con el de la suspensión:

- "Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d'onde trassero, attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;" (LVII)
- " Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è di ruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto. " (LI)

Este tema lo encontramos, aunque no lexicalizado, en otros dos contextos (183):

- "Ma tu non adombri stamane
più il tuo sostegno ed un velo
che nella notte hai strappato
a un'orda invisibile pende
dalla tua cima e risplende
ai primi raggi. . ." (XIII)

- "e in fondo uno sbocco di valle
in vano attende le belle
cui adombra una pergola di vigna
e i grappoli ne pendono oscillando." (VIII)

En (LVII) encontramos una variante del tema: "rami cedui" (184) es decir, ramas cortadas periódicamente. Si tenemos en cuenta el simbolismo de la rama (185), esto es, el encadenamiento, la conexión, no es difícil explicar en los contextos citados, la presencia de otras imágenes que a su vez simbolizan lo mismo: el tejido (en sus variantes léxicas: "velo", "benda", "rete").

Pero volviendo a (LVII), I morti, comprobamos cómo estas relaciones se confirman:

- "Or che aquilone spiana il groppo torbido
delle salse correnti e le rivolge
d'onde trassero, attorno alcuno appende
ai rami cedui reti dilunganti
sul viale che discende
oltre lo sguardo;
reti stinte che asciuga il tocco tardo
e freddo della luce; e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato.

Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a'suoi confini
risté un giorno; tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore

come la gallinella
 di mare che s'insacca tra le maglie
 e immobili e vaganti ci ritiene
 una fissità gelida." (LVII)

La imagen de la rama cortada ("rami cedui") está relacionada con "i mozzi loro voli":

"rami"	_____	"cedui"
"voli"	_____	"mozzi"

A la conexión que se había roto con la muerte, corresponde, después de ésta, una resurrección (186), a su vez rota, cortada, mutilada que restablece la conexión (187), aunque no completa: de ahí que el contacto se limite a lexemas como "sfiorare" o sintagmas como "da noi divisi appena".

Resaltemos la acción, en cierto modo forzada, no natural, de colgar de estas ramas ya cortadas (188) otro elemento de conexión: la red, esa red que ata tanto a los vivos como a los muertos a un pasado. Se prefigura así, en la imagen de la red colgada de los muñones de las ramas, el tema del pasado, del recuerdo, que hace regresar, temporalmente, a los muertos a ese lugar del que habían sido alejados:

- ".... tra i fili che congiungono
 un ramo all'altro si dibatte il cuore
 come la gallinella
 di mare che s'insacca tra le maglie...

Così

forse anche ai morti è tolto ogni riposo
 nelle zolle: una forza indi le tragge
 spietata più del vivere, ed attorno,

larve rimorse dai ricordi umani,
 li volge fino a queste spiagge, fiati
 senza materia o voce
 traditi dalla tenebra; ed i mozzi
 loro voli ci sfiorano pur ora
 da noi divisi appena e nel crivello
 del mare si sommergono..." (LVII)

El tema de esta resurrección efímera, fallida, figura también en el contexto (LIV):

- "... M'apparite
 allora, come me, nel limbo squallido
 delle monche esistenze: e anche la vostra
 rinascita è uno sterile segreto,
 un prodigio fallito come tutti
 quelli che ci fioriscono d'accanto." (LIV)

Esta nueva y efímera existencia de los muertos es tal, precisamente, porque no posee esa base, ese apoyo del que pender. Este tema, el del apoyo, aparece en tres contextos:

- "Ma tu non adombri stamane
 più il tuo sostegno..." (XIII)
- "... Penso allora
 alle tacite offerte che sostengono
 le case dei viventi..." (LIV)
- "... tu riprovi il peso
 di te, improvvisi gravano
 sui cardini le cose che oscillavano,
 e l'incanto è sospeso." (LV)

B.II.2.a.2.b.6. El movimiento

B.II.2.a.2.b.6.a. La oposición movimiento \longleftrightarrow inmovilidad

Esta oposición aparece neutralizada en diversos contextos, al menos, aparentemente neutralizada:

- "e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida." (LVII)
- "... quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità..." (LIII)

Hablamos de aparente neutralización, porque este fenómeno se da, efectivamente, a nivel denotativo, pero no, a nivel connotativo. Es decir, no se trata propiamente de dos antónimos. Vamos a fijarnos en el segundo contexto, en que el "viaggio" de Arsenio se define como "anello d'una catena":

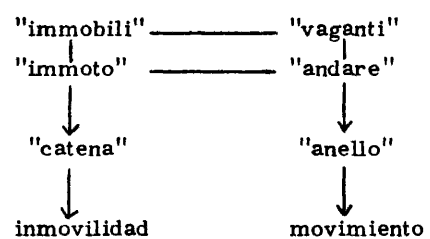
"viaggio" = "anello d'una catena"

Por un lado nos encontramos con "viaggio", esto es, movimiento que podemos identificar con "andare":

"viaggio" = "andare"

Por otro, "anello d'una catena". "Anello" (189), es eslabón, anillo, algo que no tiene ni principio ni fin. Se identifica con la imagen y la concepción de la vida como movimiento circular, como movimiento sin principio ni fin, sin salida. Pero este anillo, este eslabón pertenece a una cadena, símbolo de la esclavitud, de la no libertad, de la atadura, es decir,

de la inmovilidad (190). Puede explicarse, de este modo, el significado de esta neutralización, típica de Montale:



Esta aparente neutralización se da en otros contextos:

- "E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia." (XV)
- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)

En el primer contexto se nos define la vida como un movimiento ("andando", "seguitare") al pie y a lo largo de una muralla infranqueable:

"vita" = "seguitare una muraglia"

En el segundo, se repite la estructura:

vida ("andare innanzi") = "senza smuovere un sasso della gran muraglia"

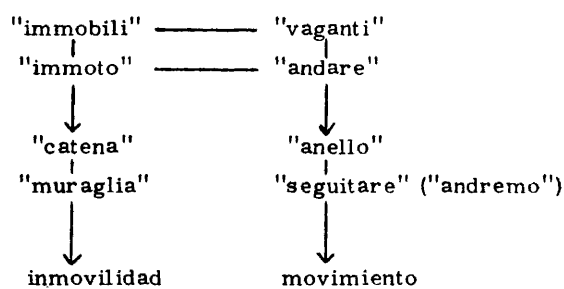
El carácter infranqueable de la muralla viene dado en el primer texto por:

- "... una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia." (XV)

En el segundo por:

- "... senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia." (LIV)

Pero en ambos nos encontramos con los mismos elementos. Por un lado el movimiento, la vida como caminar, y por otro, el límite que constituye la muralla, que impide el movimiento en aquella dirección. Es decir, podemos hablar, sirvanos el ejemplo, del movimiento de un preso en su celda, que por mucho que se mueva no llega a ningún sitio. Si añadimos esta estructura a la anterior, obtenemos:



Como hemos podido observar, la neutralización real es la de movimiento ↔ limitación, obstáculo, no libertad. Esto es, el hombre se mueve, camina pero dentro de unos límites que él no ha fijado; de ahí que su movimiento sea inmóvil.

B.II.2.a.2.b.6.b. La fijeza

Este concepto figura en numerosos contextos:

- "e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida." (LVII)
- "Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possesi." (XVIII)
- "mare.....
..... Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo, che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso..." (XXXVII)
- "Vivere era ventura troppo nuova
ora per ora, e ne batteva il cuore.
Norma non v'era
solco fisso, confronto,
a sceverare gioia da tristezza." (XLV)
- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)
- "Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa." (LVI)

Por un lado nos encontramos con una serie de oposiciones y, por otro, con otra de identificaciones:

oposiciones:

"vasto e diverso" \longleftrightarrow "fisso"

"libertà"		\longleftrightarrow	"fisso"
"miracolo"			
"fatto non necessario"			

identificaciones:

"fisso" = "norma"
 "fisso" = "tutto è scritto"
 "fisso" = "giri di ruota"

La primera oposición es la de "diverso" \longleftrightarrow "fisso". "Diverso" significa variable (191), mientras que "fisso" es precisamente lo contrario (192), que no varía, que no puede ser variado, preestablecido. La oposición es:

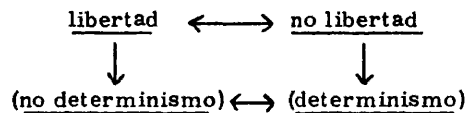
variabilidad \longleftrightarrow invariabilidad

El segundo término de la oposición tiene el matiz semántico de preestablecido, es decir, sometido a unas leyes establecidas de antemano.

En el segundo caso, "fisso" se opone a tres términos y un sintagma:

- "libertà": facultad del hombre de actuar espontáneamente, por iniciativa de su propia voluntad y de su propia razón (193).
- "miracolo": hecho sensible (realizado por Dios) que está fuera de las leyes de la naturaleza (194).
- "necessario": que no puede no ser, o no puede ser de manera distinta de como es (195).

Este último lexema tiene como contrario "contingente", ya que es negado en el texto ("non necessario" = contingente) y contingente se refiere a algo que no está sometido a la rígida necesidad causal (196) y que tiene la posibilidad de realizarse o no, es decir, que no está sometido a ninguna ley establecida de antemano. Como vemos, el contenido semántico que caracteriza a estas oposiciones, puede resumirse en:



Si nos fijamos en las identificaciones, veremos cómo "fissità" es definido por el poeta de una manera semejante:

- "norma": precepto general que se ha de seguir; prescripción de ley (197).
- "tutto è scritto": es decir, establecido de antemano.
- "giri di ruota": movimiento circular alrededor de un eje, esto es, movimiento que no puede variar, trayectoria invariable.

La "fissità" se define como algo que está por encima de la voluntad del hombre y que se opone a su libertad. En este sentido la imagen del milagro ("miracolo"), del hecho extraordinario que logra vencer las leyes o normas que determinan nuestro destino. Curioso el contexto (XLV), en el que, refiriéndose a la juventud, parece hacerse una excepción:

- "Vivere era ventura troppo nuova
ora per ora, e ne batteva il cuore.
Norma non v'era,
solco fisso, confronto,
a sceverare gioia da tristezza." (XLV)

Aunque aquí, como en Esterina, más que nada, lo que resalta el poeta es la no conciencia de una realidad por parte de la juventud:

- "Penso allora
.....
..... al cuore cha abdica
perché rida un fanciullo inconsapevole." (LIV)

Pero esta "fissità", que hemos visto, se manifiesta en diversos poemas lexicalizada de distintas maneras. Una de ellas, como ya se ha apuntado, es la "muraglia", el "muro". Otra, que citamos a continuación, es el "disegno":

- "Penso che per i più non sia salvezza
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)

Recordemos, igualmente, la red de In limine:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)

Imagen que también está presente en I morti:

- ".... tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'insacca tra le maglie;
e immobili e vaganti ci ritiene
un fissità gelida." (LVII)

B.II.2.a.2.b.6.c. El movimiento, el calor y el frío

La relación del movimiento con la temperatura a nivel denotativo, se manifiesta en los contextos siguientes:

- "Chi si ricorda più del fuoco ch'arse

impetuoso

nelle vene del mondo; — in un riposo
freddo le forme, opache, sono sparse." (XXXV)

- "e immobili e vagantici ritiene
 un fissita gelidà." (LVII)
- "... e ancora
 tutto che ti riprende, strada portico
 mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti..." (LIII)

Empecemos abordando el primer contexto, en el que encontramos una oposición temporal. "Ricorda" se relaciona con el pasado; por oposición, el guión situado después del punto y coma se refiere al presente. Del mismo modo, la oposición temporal se manifiesta claramente en los tiempos verbales:

"arse" (pasado) \longleftrightarrow "sono sparse" (presente)

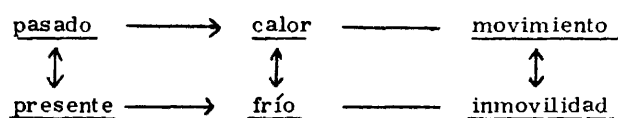
"ricorda" (pasado) \longleftrightarrow " - " (presente)

En resumen, se trata de una oposición pasado \longleftrightarrow presente.

Con el pasado está relacionado el "fuoco ch'arse impetuoso" y con el presente "riposo freddo".

<u>pasado</u>	— "fuoco", "arse"	— "impetuoso"
\updownarrow	\updownarrow	\updownarrow
<u>presente</u>	— "freddo"	— "riposo"

Si tenemos en cuenta que "impetuoso" significa que se mueve con ímpetu, con fuerza violenta (198), lo podemos relacionar con el movimiento. La estructura manifestada es la siguiente:



En los contextos siguientes, no aparece el calor, pero sí el frío en relación con la inmovilidad (199): •

"fissità" — "gelida"

"figge" — "ghiacciata"

Si ampliamos los contextos, se hace evidente la oposición presente pasado:

- "Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno; tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'insacca tra le maglie;
e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida." (LVII)
- "... giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico

mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti ... " (LIII)

En ambos contextos se repite la situación: tensión entre pasado y presente y victoria de este último:

- a) - "turbina/quanto in noi rassegnato a'suoi confini/risté un giorno"
(pasado).
- "tra ... / si dibatte il cuore" (tensión)
- "e immobili e vaganti ci ritiene / una fissità gelida" (presente)
- b) - "ti protendi / a un vuoto risonante di lamenti / soffocati" (pasado)
- "la tesa ti ringhiotte / dell'onda antica che ti volge" (tensión)
- "e ancora / tutto che ti riprende... / ti figge in una sola / ghiacciata moltitudine di morti" (presente)

En síntesis:

pasado ——— tensión ——— presente

Aunque no aparezca la relación pasado - calor, sí figura la contraria:

presente ———→ "fissità" ——— "gelida"
presente ———→ "figge" ——— "ghiacciata"

B.II.2.a.2.b.6.d. La detención, la permanencia

Un tema importante dentro del campo de la inmovilidad o de la quietud, como contrario al movimiento, es el de la detención y el de la permanencia. Es decir, el quedar detenido frente de lo que continúa. Esta detención, que se relaciona por un lado con el pasado, y por otro, como ya hemos visto,

con la incapacidad o imposibilidad de salir de una condición de no libertad, de una incapacidad de cambio, es uno de los puntos neurálgicos de la obra de Montale.

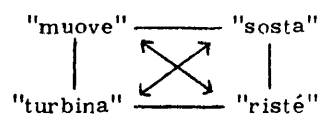
En cuanto a su relación con el pasado, podemos citar dos contextos:

- "Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volge
e ci porta lontani -- e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;" (LIV)
- " Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno; ..." (LVII)

En (LIV) se hace evidente ese caminar que nos aleja de algo (pasado) y cuyos restos ("orme") son también víctimas del proceso de destrucción ("polvere"). Sin embargo, en (LVII) es la misma vida la que mueve algo que ha quedado detenido, resignado a sus límites. Curiosa es la estructura del segundo contexto, en que se juega con la ambigüedad de la expresión "muove tale sosta", que significa comportarse de la misma manera, o actuar de igual modo, pero que si nos fijamos tan sólo en los significados de los lexemas, aislados, tendremos:

"muove" → movimiento
"sosta" → detención (inmovilidad).

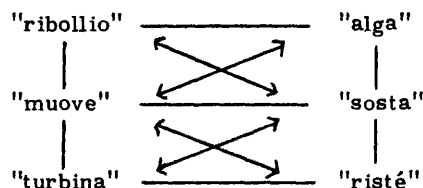
El paralelismo con los versos siguientes se hace patente:



El paralelismo se hace triple si consideramos que "alga" está relacionado con la inmovilidad, como puede verse en Arsenio:

- "... e t'inciampi
il viluppo dell'alge..." (LIII)

El "ribollio" (movimiento) arrastra las algas:



Por todo esto, podemos establecer la relación:

"restare" — pasado

Pero, por otro lado, el concepto de permanencia, como en general el de inmovilidad, está ligado, evidentemente, con la característica humana de no poder vencer su condición de ser no libre, esto es, determinado. En este sentido, la inmovilidad no se refiere sólo al pasado, sino también al futuro (200). El devenir, el mañana no cambiará la condición del hombre. Veamos cómo la inmovilidad, lexicalizada mediante otros signos ("sosta", "ancorare") no ofrece ninguna esperanza:

- "Rivedrò domani le banchine
e la muraglia e l'usata strada.
Nel futuro che s'apre le mattine
sono ancorate come barche in rada." (XXXV)
- "Nel destino che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra minaccia." (XXXIX)

La estructura que se manifiesta es:

"futuro" ——— "che s'apre" ———→ "sono ancorate" (inmovilidad)
 "destino" ——— "che si prepara" ———→ "sosta" (inmovilidad)

El carácter negativo de esta inmovilidad se hace patente en la identificación "sosta" = "minaccia". Debemos aquí señalar la función semántica del concepto barca como instrumento activo de salvación (201), y la de "muraglia", "strada", "banchine", como símbolo de limitación.

Comparemos (XXXV) con Arsenio (LIII):

- "Rivedrò domani le banchine
 e la muraglia e l'usata strada.
 Nel futuro che s'apre le mattine
sono ancorate come barche in rada." (XXXV)
- "... e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
 ghiacciata moltitudine di morti..." (LIII)

Lo que en primer lugar destaca es el concepto de repetición lexicalizado en:

"ancora"
 "rirende" (en este caso en el prefijo ri-)
 "rivedrò" (" " ")
 "usata"

Esta repetición se refiere a un pasado respecto a un presente (en (LIII)) y a un presente, que a su vez será pasado, respecto al futuro (XXXV):

Pasado ———→ Presente
Presente ———→ Futuro

Observemos cómo figuran las tres etapas temporales fundamentales: pasado, presente, futuro, y cómo estas tres etapas están caracterizadas por las mismas imágenes: "strada", "mura", "muraglia":

(XXXV):	"ri- vedrò"	}	<u>pasado</u>	}	"strada", "mura" (LIII) "strada", "muraglia"(XXXV)
	"usata"				
(LIII):	"ancora"	}	<u>pasado</u>		
	"ri- prende"				
(LIII):	"riprende"	}	<u>presente</u>		
	"figge"				
(XXXV):	"domani"	}	<u>futuro</u>		

La misma estructura se repite en el primer contexto (XXXV), en el que el futuro ("domani", "futuro") exige un presente, que a su vez es pasado ya de ese futuro que comienza ("nel futuro che s'apre"). El paralelismo de los dos primeros versos y los dos que le siguen, es evidente:

"domani" —————> "muraglia", "strada" (límites) —> inmovilidad
 "futuro" —————> "rada", "barca" (límites) —> inmovilidad

En el segundo contexto, los límites (inmovilidad) son los mismos tanto para el pasado como para el presente: "strada", "mura".

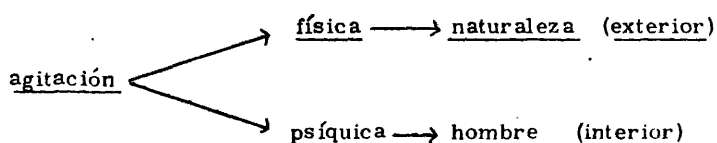
Por último, cabe resaltar la relación "muraglia" - "mura", "strada" con la inmovilidad:

(LIII) "strada" ————— "mura" —————> "ti figge" (inmovilidad)
 (XXXV) "strada" ————— "muraglia" —————> "sono ancorate"(inmovilidad)

De todo esto, deducimos la desesperanza que se manifiesta en el texto en cuanto a la incapacidad del hombre de cambiar su condición, manifestada en los lexemas "strada", "mura", "muraglia", que no son otra cosa que los límites trazados por otra voluntad, ajena a la del hombre, y que coartan su libertad. Estos límites se refieren a los tres momentos temporales.

B.II.2.a.2.b.6.e. La agitación

Uno de los movimientos más característicos en la obra, es el de la agitación; movimiento, en cierto modo, desordenado, sin una meta determinada, que no implica cambio de lugar y sí un estado de inquietud, de desasosiego, de intranquilidad, de inestabilidad tanto física como psíquica. Ésta es la primera distinción que tenemos que hacer:



En general, esta agitación es común a todo el ámbito en que se desenvuelve la vida y a la vida misma:

- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;
inafferrati eventi,
luci - ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra." (XLVI)
- "... Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino

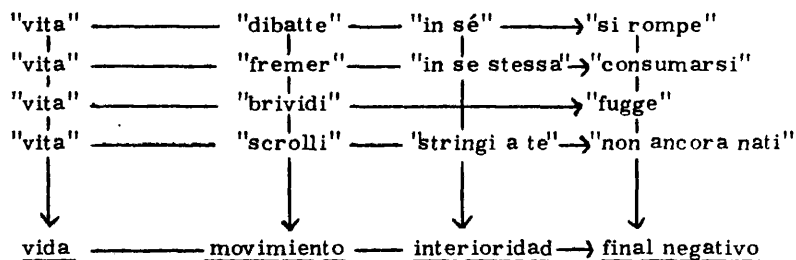
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi;" (LIX)

- "La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata." (LVIII)

- "... sulla rena
dei lidi era un risucchio ampio, un eguale
fremere di vite
una febbre del mondo; ed ogni cosa
in se stessa pareva consumarsi." (LX)

- "mia vita sottile...
.....
E tu che tutta ti scrolli fra i tonfi
dei venti disfrenati
e stringi a te i bracci gonfi
di fiori non ancora nati; ..." (XLVII)

Se nos presenta así la agitación como algo característico de todo ser vivo. Este movimiento es interior, cerrado y está relacionado con un final negativo:



La agitación interior, humana desemboca, en general, en una frustración. En tres ocasiones este tipo de movimiento está relacionado con el corazón:

- "... tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'insacca tra le maglie;" (LVII)
- "Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti." (XVIII)
- "mare...
.....
..... tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso..." (XXXVII)

Esta agitación que caracteriza a todo ser vivo, en el ser humano no es más que un intento de liberación. Los dos primeros contextos citados son claros en este sentido. En el primero, el corazón se agita prisionero como el pez en la red; esto es, intenta librarse de la red que le aprisiona. En el segundo caso, el poeta critica a los corazones que desprecian el movimiento, porque éstos, generalmente, no lograrán salir o librarse de su condición de presos. Así se explica que el poeta, en el mismo poema, no pida a la vida inmovilidad:

- "Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi..." (XVIII)

Porque:

- "Il cuore che ogni moto tiene a vile

raro è squassato da trasalimenti." (XVIII)

"Trasalimento" (202) viene de "trasalire" que a su vez deriva del francés "tressaillir", compuesto de "tres" (latín "trans") y "saillir" (latín "salire"), es decir, saltar más allá. Si comparamos el texto con In limine:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)

O con el primer contexto en el que el corazón se debate como pez en la red, veremos cómo es, precisamente, esa agitación, la única posibilidad que tiene el hombre de liberarse. Pero como ya hemos advertido, no es más que un intento que desemboca en una frustración, esto es, en un final negativo.

Debemos incluir, dentro de la agitación, el temblor, relacionado con la vida. Pero merece la pena detenernos un poco en este tema.

Veamos este contexto de Arsenio:

- "... giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita..." (LIII)

La relación "tremare" - "vita" es evidente. Esta figura en todos los contextos que sobre el temblor citaremos a continuación. Pero nos interesa señalar que el temblor se identifica, dentro del significado más amplio que le atribuye el poeta, con el pasado y con la duda. Veamos en primer lugar los textos que se refieren al pasado:

- "Se tu l'accenni, all'aria
bigia tremar corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte." (XXXI)
- "Trema un ricordo nel ricolmo secchio,

nel puro cerchio un'immagine ride." (XXXII)

La estructura es:

"tremare" ————— "vestigia"
 "tremare" ————— "ricordo"

Se evidencia la relación:

temblor — pasado

La causa de esta relación es que es el temblor, precisamente, lo que hace revivir en la memoria, en la mente, algo que ya ha pasado y ha quedado inmovilizado en el tiempo. El temblor es el esfuerzo que hace algo olvidado por hacerse presente de nuevo.

Como ejemplos de la relación temblor - duda, tenemos:

- "Esiti a sommo del tremulo asse,
 poi ridi, e come spiccata da un vento
 t'abbatti fra le braccia
 del tuo divino amico che t'afferra.

 Ti guardiamo noi, della razza
 di chi rimane a terra." (V)
- "Volarono anni corti come giorni,
 sommersi ogni certezza un mare florido
 e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi." (XLV)

En (V), la protagonista, símbolo de la juventud, antes de lanzarse, duda sobre el tembloroso ("tremulo") trampolín. Al final la duda se resuelve en decisión, ante los ojos del poeta indeciso. En el segundo contexto (XLV) la relación es evidente. El temblor da un aspecto dudoso a los "tamarischi".

Por último, es interesante la relación latido - animación, que fundamentalmente se muestra en tres contextos:

- "Lo guarda il triste artiere che al lavoro si reca
e già gli batte ai polsi una volontà cieca." (XI)
- "Vivere era ventura troppo nuova
ora per ora, e ne batteva il cuore." (XLV)
- "Un glorioso affanno senza strepiti
ci batte in gola: nel meriggio afoso
spunta la barca di salvezza, è giunta..." (LIV)

El latido está relacionado, en (XI), con voluntad (203), pero con una voluntad ciega ("cieca") y por tanto no positiva, frustrada.

En (XLV) el corazón late con fuerza ante la vida y en (LIV) la relación se establece con la agitación ("affanno") gloriosa, esto es, que produce gloria, felicidad. En este último caso, figura también la barca de salvación.

La estructura que se desprende de los tres textos, conecta el latido, la pulsación, con la animación, con la vida:

"battere" _____	"volontà" ("cieca")
"battere" _____	"vivere"
"battere" _____	"glorioso" ("affanno"), "salvezza"

Ya hemos visto, cómo esta agitación o estado de incomodidad ante una situación, no sólo caracteriza al ser humano, sino a toda la naturaleza, a todo el mundo que rodea al hombre. Todo parece agitarse, en una gradación o escala de lo existente que va desde lo más recóndito ("eterno grembo") hasta los seres vegetales, minerales, el mar, los elementos y, por fin, el ser humano que es víctima también de la determinación y, por consiguiente, participa del mismo intento de liberación de unas leyes o un destino que le aprisionan y le delimitan.

Montale nos advierte ya en In limine (I) que esta agitación no es el vuelo o el salto liberador, sino que es el movimiento de lo inamovible:

- "Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;" (I)

La agitación es general:

- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)
- "Ogni forma si squassa nel subbuglio
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze..." (XLVII)
- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;
inafferrati eventi,
luci - ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;" (XLVI)

También lo hace la tierra:

- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami..." (XLVII)

Y por último, la naturaleza: la vegetación, el mar, el aire:

- "Alte tremano guglie di sambucchi" (LI)
- "... che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi." (XLV)

- "ed ecco che in un attimo
invisibili fili a me si asserpano,
farfalla in una ragna
di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli." (LX)
- " Potere
simili a questi rami
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
di fremiti e di linfe...." (LX)
- "e i ciuffi delle avide canne
dicevano all'acque nascoste,
scrollando, un assentimento." (XXXVIII)
- "Viene un suono di buccine
dal greppo che scoscende,
discende verso il mare
che tremola e si fende per accoglierlo." (LII)
- "Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare..." (XV)
- "Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante,..." (XLV)
- "Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;" (LX)
- "e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso." (XXXVII)
- "Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga

labile come nei sommossi campi
del mare spuma o ruga." (LVI)

- "mare ...
..... tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo ..." (XXXVII)

Aquí debemos distinguir entre la agitación del mar y su capacidad de agitar y sacudir otras cosas, en este caso, los residuos y restos de lo que ha tenido vida (LX) y (XXXVII).

Para terminar, la luz, con un matiz semántico de duda, de inseguridad:

- "Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla." (XXV)
- "... e sopra queste
denso il cristallo dell'azzurro palpebra
e precipita a un arco d'orizzonte
flagellato." (LVII)
- "... poi trema
e scema il bagliore del giorno;" (LII)
- "... velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli..." (VI)
- "e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene..." (LIII)
- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge

come acqua tra le dita;
 inafferrati eventi,
luci - ombre, commovimenti
 delle cose malferme della terra;" (XLVI)

- "Ci muoviamo in un pulviscolo
 madreperlaceo che vibra,
 in un barbaglio che invischia
 gli occhi e un poco ci sfibra." (XVI)

El mundo, la tierra, el ámbito en que se desenvuelve la vida, es inestable:

- "..... commovimenti
delle cose malferme della terra;" (XLVI)
- "Dirama dal profondo
 in noi la vena
 segreta: il nostro mondo
si regge appena." (XXXI)

Así como esta tierra - base es inestable, también los seres que en ella habitan se ven arrastrados, víctimas de esa inestabilidad que sin remedio les hace caer en un descenso hacia y hasta la muerte.

B. II. 2. a. 2. b. 6. f. El movimiento ascendente y el descendente

Este tema es uno de los más importantes dentro del movimiento. Como ya hemos dicho, todo parece derrumbarse, caer por una pendiente:

- "Assente, come manchi in questa plaga
 che ti presente e senza te consuma:
 sei lontana e però tutto divaga
 dal suo solco, dirupa, spare in bruma." (XXVI)

- "E tutto scorre nella gran discesa." (LI)
- "Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento." (XL)

En general, podemos hablar de que este movimiento descendente termina en una disolución, en una desaparición, esto es, tiene un final negativo (204):

descenso —→ desaparición

Veamos algunos contextos:

- "... tutto divaga
dal suo solco, dirupa, spare in bruma" (XXVI)
- "Il gesto indi s' annulla,
tace ogni voce,
discende alla sua foce
la vita brulla." (XXXI) (205)
- "Cala nella ventosa gola
con l'ombra la parola
che la terra dissolve sui frangenti." (LII)
- "Viene un suono di buccine
dal greppo che scoscende,
discende verso il mare
che tremola e si fende per accoglierlo." (LII)
- "Come una musicale frana
divalla il suono, s' allontana." (LII)

Y, por último, otro contexto que a primera vista no resulta tan evidente:

- "Cala un'ora, i suoi volti riconfonde..." (LI)

pero que podemos relacionar con la desaparición si nos atenemos a uno de los significados de la palabra "confondere" (206).

Indudablemente, como en otras ocasiones, el poeta recoge, consciente o inconscientemente, el significado del descenso de la cultura en que vive y de la que participa, que no sólo es la italiana, sino, al menos en este caso, podemos extender al área latina. Es indiscutible que el descenso, en este área cultural, está relacionado con algo negativo: la decadencia (207). Por el contrario, su antónimo el ascenso (208), en general, está relacionado con algo positivo. En este sentido podemos constatar cómo el poeta utiliza estas estructuras semánticas que están presentes también en la mente del lector o del destinatario del mensaje. Si para el cristianismo (por no hablar de la mitología clásica u otras) el ascenso significa salvación, vida, Montale, repetimos, recoge este significado y lo aplica a su poesía.

B.II.2.a.2.b.6.f.1. El ascenso y el descenso en relación con la luz

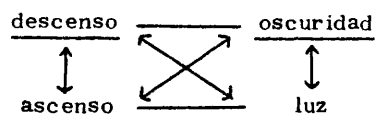
El ascenso y el descenso (209) están íntimamente relacionados con la oposición luz ↔ oscuridad:

- "forse il nostro cammino
a non tócce radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo
nel buio, perso il ricordo del mattino..." (XLI)

Por un lado observamos la identificación existente entre "l'acqua di giovinezza" y "non tócce radure". "Radura" (210) es un claro en el bosque y por lo tanto podemos relacionarlo con el tema de la luz y oponerlo a lo que nos dice en los versos siguientes:

- "o sarà forse un discendere
 fino al vallo estremo
 nel buio, perso il ricordo del mattino." (XLI)

Resulta clara la conexión descenso - oscuridad ("discendere"-
 "buio"). Lo que tratamos es de evidenciar la oposición entre



manifestada en estas tres palabras: "o sarà forse", que equivalen a o por el contrario.

Montale ve la vida como un camino que puede conducirle a un claro de un bosque donde suena el murmullo del agua de la juventud (manantial y, por lo tanto, situado en lo alto) o, por el contrario, a un valle (descenso) donde reina la oscuridad de la vejez y la muerte y el olvido de la mañana, es decir, de la juventud, de los inicios, del principio.

No podemos por menos que señalar el paralelismo existente entre estos versos y otros que analizamos a continuación:

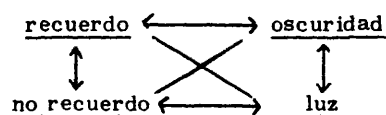
"o sarà forse un <u>discendere</u> fino al vallo estremo nel buio, <u>perso il ricordo del mattino</u> " <div style="text-align: right;">(XLI)</div>	"... ecco <u>precipita</u> il tempo, spare con risucchi rapidi tra i sassi, ogni <u>ricordo � spento.</u> " <div style="text-align: right;">(LIV)</div>
---	--

Por un lado, tenemos este movimiento descendente o de caída que termina en la muerte ("discendere" - "precipitare") y por otro, esa alusión a la pérdida de los recuerdos. Incluso la relación entre recuerdo y luz (211)

"ricordo" ————— "mattino" (luz)

"ricordo" ————— "spento" (oscuridad)

"Spento" (apagado) (212) cumple una función equivalente a "perso" ("spento" = "perso") ya que en ambos casos de lo que se trata es de evidenciar esta analogía:



La pérdida del recuerdo equivale a la pérdida de la luz y por lo tanto se identifica con muerte y con olvido (213).

Por otro lado, resaltemos la relación:

movimiento descendente —————→ oscuridad

movimiento ascendente —————→ luz

Esta la encontramos en otros contextos:

- "La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fortilizî
del tuo domani oscuro." (V)
- "Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua,
dal mare che s'ingrigia." (XXVI) (214)
- "Assente, come manchi in questa plaga
che ti presente e senza te consuma:
sei lontana e però tutto divaga
dal suo solco, dirupa, spare in bruma." (XXVI)
- "Ancora terre straniere
forse ci accoglieranno: smarriremo

la memoria del sole, dalla mente
ci cadrà il tintinnare delle rime." (XLI)

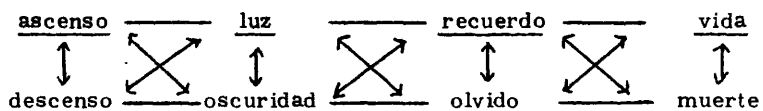
- "... poi trema
e scema il bagliore del giorno;
e un ordine discende che districa
dai confini
le cose che non chiedono
ormai che di durare, di persistere
contente dell'infinita fatica;" (LII)
- "un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode..." (LII)
- "Cala nella ventosa gola
con l'ombre la parola
che la terra dissolve sui frangenti." (LII)
- "Discendi in mezzo al buio che precipita ..." (LIII)
- "Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi." (LVIII) (215)
- "e cado inerte nell'attesa spenta ..." (LIX)

Como contextos en que aparece el movimiento ascendente relacionado con la luz, además del citado al principio del apartado, podemos citar los siguientes:

- "(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù!..." (III)
- "Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce è vi si fonde." (XXXII)

- "Il tuo delirio sale agli astri ormai." (XLII)
- "e un eucalipto biondo che si tuffi
tra sfrusci e pazzi voli
nella luce;" (LX)

Así llegamos a formar una verdadera estructura compuesta por una serie de oposiciones y equivalencias:



B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 2. El ascenso y el descenso en relación con el tiempo (216)

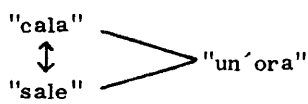
Comparemos dos contextos en los que aparece el movimiento (en el primero descendente y en el segundo ascendente) relacionado con el tiempo. Ambos están lo suficientemente distanciados uno del otro como para que podamos presumir que la relación no es casual:

- "Addio! — fischiano pietre tra le fronde,
la rapace fortuna è già lontana,
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, —
e la vita è crudele più che vana." (LI)
- "Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua,
dal mare che s'ingrigia.
Un albero di nuvole sull'acqua
cresce, poi crolla come di cinigia." (XXVI)

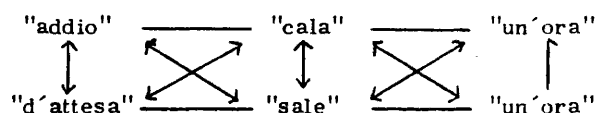
La primera oposición que se nos evidencia es la que representa los dos verbos:

"calare" \longleftrightarrow "salire"

Ambos están relacionados con el tiempo:



En el segundo contexto se nos especifica que "un'ora" es una hora de espera ("d'attesa"). ¿Por qué esta diferencia? La única explicación que encontramos está en ese "Addio!" del primer contexto y en el complemento "d'attesa" del segundo. Es precisamente la oposición "addio" ↔ "d'attesa" la que hace que el poeta utilice dos verbos opuestos ("calare" ↔ "salire"). De tal forma que la estructura manifiesta es la siguiente:



En otros contextos existe una oposición entre los verbos "precipitare" ↔ "volare":

- "Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
 tra i sassi, ogni ricordo è spento." (LIV)
- "e soltanto la statua
 sa che il tempo precipita..." (LI)
- "Volarono anni corti come giorni" (XLV)
- "Volava la bella età" (XLV)

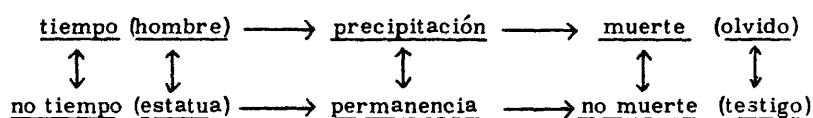
Esta contraposición, referida al tiempo, se identifica con la de:

vejez (muerte) ↔ juventud (vida)

La anulación de los recuerdos, el apagarse de éstos es la muerte. El tiempo es el tiempo que se vive. La vida del hombre, el hombre mismo, precipita con el tiempo hacia la muerte, en la cual todo recuerdo muere también. En este sentido es significativo el segundo contexto:

- "e soltanto la statua
sa che il tempo precipita..." (LI)

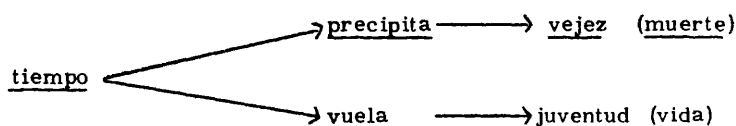
La estatua es la única que sabe que el tiempo se precipita, no siendo arrastrada en la caída y permaneciendo como mudo testigo del tiempo. Éste cae y el hombre también, como ser temporal, y el final de este fatal movimiento descendente no es otro que el de la vejez, la muerte, el olvido. De aquí una serie de oposiciones:



Sin embargo esta caída del tiempo se refiere a la decadencia del hombre, que arrastra al ser humano hacia la meta o final. Cuando el poeta nos habla de la juventud, de los años jóvenes, utiliza el verbo "volare":

- "Volarono anni corti come giorni" (XLV)
- "Volava la bella età" (XLV)

Es la etapa de la vida en que el tiempo pasa velozmente (en este sentido utiliza "volare" aunque sin prescindir de su acepción de mantenerse en el aire o moverse en el aire). Es más tarde, cuando se inicia la caída. El tiempo pasa, vuela, pero no cae:



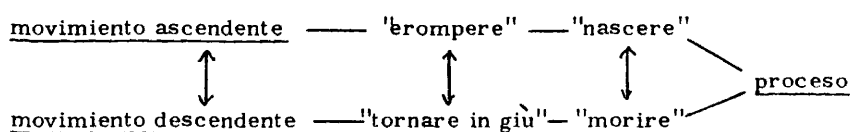
Pero veamos otro contexto:

- "Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, non ha avuto un nome." (XLIX)

En estos versos Montale nos describe algo que nace y que muere inmediatamente. Parece como si el poeta observase el proceso vida - muerte a través de un microscopio. Este proceso, es visto como en aquellos microorganismos de vida brevísima. Pero lo que nos interesa son los verbos que utiliza para describirlo. El ser que va a nacer, que desea vivir, no posee la fuerza o la facultad de "erompere" (217). "Erompere" está claramente identificado con "vivere", más aún, es una condición para la vida:

- "vuol vivere (ma) di erompere non ha virtù"

Aunque este verbo no encierra un significado de movimiento ascendente, sin embargo el poeta nos indica que efectivamente se trata de una ascensión, y precisamente lo hace cuando nos dice que "torna in giù". La acción "tornare in giù" necesariamente exige una acción anterior de ascenso. De aquí que el ser que nace "erompe" hacia arriba. Montale identifica en estos versos el movimiento ascendente con el nacimiento y el descendente con la muerte. Como conclusión, en el último verso, especifica que estos dos movimientos corresponden a un proceso: "è nato e morto":



B.II.2.a.2.b.6.g. El salto

El tema del salto es importante no precisamente por su frecuencia, sino por su intensidad. Ya desde In limine (I) nos es presentado como un movimiento liberador, repentino y urgente:

- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!" (I)

En cierto modo, es el movimiento del prisionero que aprovecha un descuido de sus guardianes para saltar los muros de la prisión y escapar. Al hombre, prisionero de un orden que le es impuesto, el poeta incita a saltar, a su vez, ese muro o esa red que le sujeta impidiendo su libertad. En el contexto es evidente la identificación entre "balza fuori" - "fuggi", es decir, el salto no es más que la huida. Asimismo, en Arsenio (LIII):

- "Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or pioverno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnete." (LIII)

El "scatto" del "ritornello" es precisamente el que provoca la subversión del tiempo. En efecto, en el texto encontramos una oposición muy clara entre el tiempo antes del "scatto" y el de después de éste:

- a) "l'ore uguali, strette in trama"
- b) "sconvolgerne l'ore"

Por un lado, esas horas entramadas, esto es, ordenadas como formando un tejido que nos recuerda a la red de In limine. Por otro, el

"sconvolgere" (218), esto es, la subversión o trastorno del orden, del entramado anterior.

En ambos contextos, el salto está relacionado, como vemos, con la liberación de esta condición humana. La estructura es:

"rete" ————— "balzare" —————> "fuggi"

"trama" ————— "scattare" —————> "sconvolgere"

Y a nivel conceptual:

no libertad ————— salto —————→ liberación

Y para concluir con la semántica del salto, el último contexto en el que, dialécticamente, el progreso de la vida se identifica justamente con este movimiento liberador:

- "Un ondulamento sovrverte
forme confini resi astratti:
ogni forza decisa già diverte
dal cammino. La vita cresce a scatti." (LV)

El progreso ("cresce") es una superación de un estado inferior, de una condición anterior peor, y esta superación, de nuevo, se identifica con la subversión del orden establecido ("forme", "confini") y con la desviación del camino trazado:

"forza" — "diverte" — "cammino" — "la vita cresce a scatti"
 "ondulamento" — "soverte" — "forme", "confini"

"Scatti" equivale a "divertire", "sovertire":

"scatto" = "divertire", "sovvertire"

Para lograr la liberación, es necesario ejercer una cierta violencia sobre la pasividad, el abandono que caracteriza al hombre. De ahí, el adjetivo "decisa" que acompaña a "forza" y que en general caracteriza al salto. Es necesario decidirse a iniciar el movimiento liberador, que es la base del progreso, lo que hace que la vida pueda crecer (219).

B.II.2.a.2.b.6.h. El vuelo

Es éste uno de los temas que más han llamado la atención de la crítica (220). Estamos plenamente de acuerdo con Valentini en considerar el vuelo como la vocación frustrada del poeta. Frustración que se extiende, como ya hemos visto a todo el movimiento vertical o ascendente, de cuya significación general participa. Éste, como cualquier movimiento de liberación, no deja de ser un deseo que se contempla con excepticismo, al menos en lo que respecta a las propias posibilidades.

En dos contextos el vuelo aparece relacionado con el aire:

- "oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce." (XLVI)
- "Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida." (LV)

La relación aire - ala se explica, por un lado por su ligereza; por otro, por ser el espacio en que puede llevarse a cabo el vuelo (221). Lo cierto es que el aire, en tanto que envuelve el ámbito en que se desarrolla la vida humana, es un continua incitación al vuelo, para quien, como el poeta, permanece sujeto al suelo. Esta oposición vuelo ↔ permanencia en tierra es típica de Ossi di seppia. Veámosla en el primer poema citado (XLVI)

y en Falsetto (V):

"alide ali dell'aria" ↔ "son io / l'agave che s'abbarbica al crepaccio/
dello scoglio."

"come spiccata da ↔ "ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a
un vento" terra"

La estructura es semejante:

"ali"	——	"aria"	↔	"abbarbicare"	——	"scoglio"
"spiccare"	——	"vento"	↔	"rimanere"	——	"terra"

Pero, además, la frustración se manifiesta aún más cuando el poeta ve volar a su alrededor otros seres (222):

- "Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida." (LV)
- "... viaggiano la cupola del cielo
non sai se foglie o uccelli — e non son più." (XLVII)
- "sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello di mare se ne va;
né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto:
"più in là!" (XLVIII)

Los vuelos que el poeta contempla, le hacen sentirse aún más atado al suelo:

- "Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida." (LV)

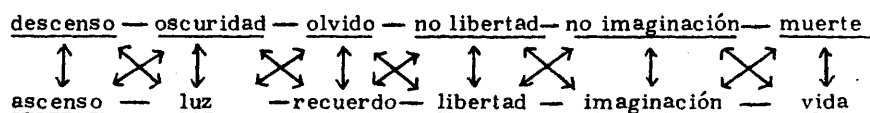
Donde "chiudere" encierra ese matiz de imposibilidad personal de iniciar el vuelo, de escapar.

Dice Bachelard (223): "de todas las metáforas, las de altura, elevación, profundidad, descenso y caída, son las axiomáticas. Nada las explica, pero ellas lo explican todo". Hasta el extremo, añadimos nosotros, que se utilizan en el lenguaje normal, por ejemplo, dejar volar la imaginación, imagen que encontramos en Ossi di seppia:

- "e come spenta la furia briaca
ritrova ora il giardino il somnesso alito
che ti cullò, riversa sull'amaca,
tra gli alberi, ne'tuoi voli senz'ali." (XII)

"Senz'ali" precisa que son vuelos imaginarios, no reales. En este sentido el vuelo montaliano participa, también de la simbología general de las aves (224).

Resumiendo las características del movimiento ascendente y su contrario, la estructura que resulta es la siguiente:



Es decir:

descenso = oscuridad + olvido + no libertad + no imaginación + muerte

ascenso = luz + -recuerdo- + libertad + imaginación + vida

Cada uno de estos sumandos son los semas que, a nivel connotativo forman el significado del movimiento ascendente y el del descendente.

B.II.2.a.2.b.6.i. El tránsito

Este tema abarca conceptos tales como traslación, divagación, viaje y camino; todos ellos participan del significado general de la vida como viaje o camino, concepción no original, sino que es común a muchas culturas (225). Lo cierto es que el poeta recoge, una vez más, una tradición que en Italia se remonta, por citar un nombre, hasta Dante (226). La identificación de vida y camino o viaje, es evidente en varios contextos:

- "Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde
che impigra in quest'ora di disagio
non buttiamo già in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage." (XVI)
- "Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento." (XL)
- "La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai..." (XLIV)
- "... quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità." (LIII)
- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)

- "M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare." (XLIV)
- "Fuscello teso dal muro
sì come l'indice d'una
meridiana che scande la carriera
del sole e la mia, breve;" (XIII)

Como podemos observar en esta selección de textos, la vida del hombre está definida por una serie de lexemas que forman parte, todos ellos, de un único campo semántico que nosotros hemos denominado tránsito:

"randage"
"strada", "via", "cammino"
"viaggio"
"andare"
"passare"
"carriera"

Lo primero que llama la atención en este tránsito es su calificación de vagabundeo, de errante. Después de consultar diversos diccionarios, hemos llegado a la conclusión de que lo que caracteriza semánticamente este tipo de movimiento, es su falta de meta. Sin embargo, no nos satisface esta definición ya que implica una falta de voluntad por parte del sujeto, que no encontramos en el texto montaliano. El movimiento errante de nuestro poeta, no es un movimiento sin meta, sino una búsqueda (227). En este sentido podemos citar tres contextos:

- "Sul tardi corneggia la luna.
Ritornavamo dai nostri
vagabondari infruttuosi." (L)
- "Giungeva anche per noi l'ora che indaga

la fanciullezza era morta in un giro a tutto." (XLV)

- "Ma dalle vie del monte si tornava.
Riuscivano queste a un'instabile
vicenda d'ignoti aspetti
ma il ritmo che li governa ci sfuggiva." (XLV)

En el primer contexto el adjetivo "infruttuoso" implica que esos vagabundeos no dan el fruto (meta) deseada. En el segundo, "indaga" indica una búsqueda. En (XLV) los caminos desembocan en algo inestable, desconocido, que escapa a la mente de los protagonistas. En los tres casos, como vemos, existe una voluntad por parte del sujeto, una búsqueda de algo que no encuentra. En resumen, podemos decir, que el significado de errar en Montale es un andar sin dirección fija, pero buscándola:

divagación = andar + sin dirección fija + búsqueda

Hemos identificado "viaggio" con vida, esto es, con el proceso vital que comienza en un lugar en el tiempo (origen, nacimiento) y termina en otro (final, muerte), definición que a un nivel semántico denotativo coincide plenamente con la que los diccionarios dan de "viaggio" (227bis).

viaje = ir de un lugar (comienzo, partida) → a otro lugar (final, llegada)

vida = ir de un lugar (origen, nacimiento) → a otro lugar (final, muerte)

En cuatro contextos aparece el viaje relacionado con el final:

- "Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido." (LVI)
- "Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi." (LVI)

- "... fa che il passo
 su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
 il viluppo dell'alge: quell'istante
 è forse, molto atteso, che ti scampi
 dal finire il tuo viaggio, anello d'una
 catena, immoto andare, oh troppo noto
 delirio, Arsenio, d'immobilità..." (LIII)
- "... ne cadono a terra
 le provvigioni serbate
 pel viaggio finale." (X)

Y el quinto contexto, en el que en realidad no aparece el lexema "viaggio", sino el de "cammino", pero que, teniendo en cuenta el contexto, se identifica con el concepto viaje. Nos referimos a Casa sul mare (LVI):

- "Il viaggio finisce qui...

 Il viaggio finisce a questa spiaggia
 che tentano gli assidui e lenti flussi.

 Il cammino finisce a queste prode
 che rode la marea col moto alterno." (LVI)

Lo primero que salta a la vista es esa especie de estribillo que se repite tres veces: "il viaggio finisce..." con la variante final: "il cammino finisce..." El viaje termina en:

- a) "nelle cure meschine che dividono l'anima..."
- b) "a questa spiaggia / che tentano gli assidui e lenti flussi"
- c) "a queste prode / che rode la marea col moto alterno"

Destaca el paralelismo de los contextos b) y c) que poseen una misma

estructura semántica:

b) "spiaggia" — "flussi" — "assidui e lenti" — "tentano"

c) "prode" — "marea" — "alterno" — "rode"

Hasta aquí la estructura se manifiesta claramente, la dificultad está en el primer contexto que no encaja, por lo menos a primera vista. Sin embargo, Montale lo identifica con b) y c), mediante "il viaggio finisce qui". Si proseguimos la lectura del poema, tenemos:

- "Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino." (LVI)

En estos versos el autor confirma la metáfora a través de "così". Metáfora que aclara al distinguir y al mismo tiempo relacionar los dos planos: uno geográfico (la imagen de la marea) y otro ideológico ("tutto", "destino", "memorie"):

plano geográfico : "frangente"

plano ideológico : "tutto", "destino", "memorie"

Es justamente en esta relación, en este paralelismo entre los dos planos, donde se establece la metáfora. La relación entre "destino" - "viaggio" y entre "compie" - "finisce", sobresale con toda claridad:

"viaggio"	_____	"finisce"
"destino"	_____	"si compie"

Asimismo, si la comparamos con la de los primeros versos:

"viaggio"	_____	"finisce"
"destino"	_____	"si compie"
"tutto"	_____	"vanisce"

Ahora bien, la estructura resulta incompleta. Falta el lugar en donde termina el viaje, en donde se cumple el destino, en donde se desvanece o desaparece todo:

"viaggio" — "finisce"		"nelle cure meschine che dividono l'anima"
		"a questa spiaggia che tentano ..."
		"a queste prode che rode la marea ..."

"destino" — "si compie" → "nel sospiro del frangente"

"tutto" — "vanisce" → "in questa poca nebbia di memorie"

En la tercera columna del cuadro encontramos tres contextos que podemos incluir en lo que hemos llamado plano geográfico:

- "a questa spiaggia che tentano gli assidui e lenti flussi"
- "a queste prode che rode la marea col moto alterno"
- "nel sospiro del frangente"

Y otros dos que pertenecen al plano ideológico:

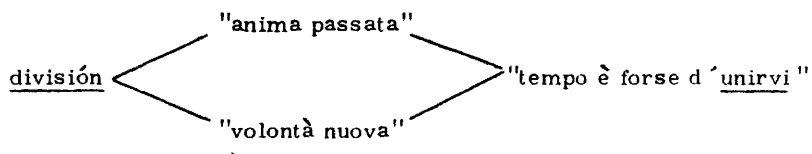
- "nelle cure meschine che dividono l'anima"
- "in questa poca nebbia di memorie"

El paralelismo semántico resulta claro en los primeros, esto es, en los que pertenecen al plano geográfico. En los tres existe la relación mar — playa. Trataremos ahora de descubrir la relación entre los pertenecientes al plano ideológico. En el segundo de éstos es evidente la referen-

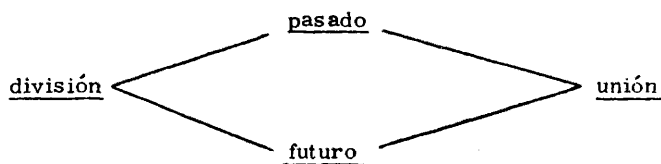
cia a la memoria, esto es, al pasado. En el primero también si tenemos en cuenta otro contexto:

- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza." (LX)

Como puede observarse el poeta se encuentra dividido entre dos fuerzas: una, la fuerza del pasado ("anima passata"), otra, la del futuro ("volontà nuova"). A ambas intenta conciliar, unir ("tempo è forse d'unirvi"):



La estructura conceptual que resulta es:



Interesa resaltar esa división u oposición entre pasado y futuro y relacionarla con:

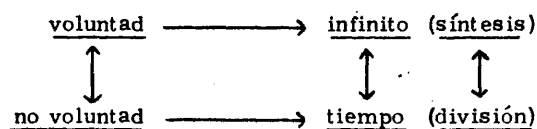
- "nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido." (LVI)

Como vemos, en éste aparece también la división, provocada por una tensión interior ("cure"). No dudamos de que "cure" es precisamente el estado de ánimo que resulta de esa tensión dialéctica pasado - futuro que divide "l'anima", tensión, que en el contexto que nos ocupa (LVI), no se resuelve en

una unión, ya que el alma está vencida o al menos le falta la voluntad necesaria para llegar a la conciliación. El poeta lo advierte al especificar que el alma "non sa più dare un grido" y en el mismo poema (LVI) nos habla de la voluntad como requisito necesario para la salvación, para la superación de esa dialéctica temporal:

- "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io." (LVI)

La síntesis se le escapa, no está a su alcance y de este modo se evidencia la posibilidad - voluntad de los demás, frente a esa imposibilidad - no voluntad de salvación del poeta:

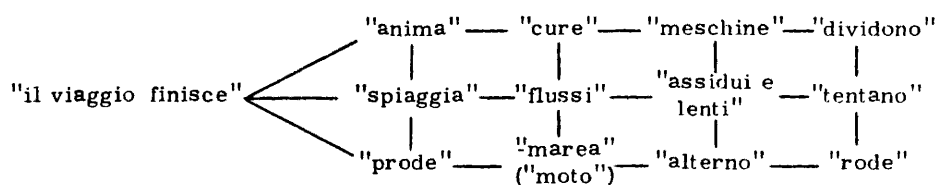


A partir de aquí, podemos establecer la relación entre:

- "nelle cure meschine che dividono l'anima"
- "in quèsta poca nebbia di memorie"

"Cure meschine" es la tensión dialéctica temporal sin resolver y, por tanto, anclada en un pasado, y "memorie" no es más que la nebulosa presencia que el poeta siente en su mente de ese pasado.

Aquí es justamente donde se unen los dos planos (geográfico - ideológico) en un solo significado: la dialéctica pasado ↔ futuro está representada por una playa a la que arriban y desgastan las mareas (movimiento alternativo, ir y venir), dialéctica que el poeta es incapaz de superar en esa síntesis para llegar a la cual es necesario un acto de voluntad. La estructura manifestada es:



B.II.2.a.2.b.6.j. El retorno

Tema típicamente mítico (228), participa por un lado de la visión dialéctica de la existencia y, por otro, posee connotaciones psicoanalíticas. Lo que pretendemos es ver las relaciones que este tema tiene con otros, fundamentalmente con el círculo, el pasado y el camino.

Respecto a la primera, podemos citar dos contextos:

- "M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare." (XLIV)
- "Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un'ignota lanterna." (LI)

En (XLIV) observamos dos oposiciones:

- a) "circolo" \longleftrightarrow "sbandato"
- b) "ritornare" \longleftrightarrow "s'adempia mio passare"

En la primera de ellas, destaca, si profundizamos, la contraposición:

"circolo" (trayectoria, orden, \longleftrightarrow "sbandato" (desviación de la trayectoria, orden o dirección)

Lo que es lo mismo:

dirección \longleftrightarrow desviación

Por otro lado, en (LI), observamos que el retorno es consecuencia de la realización de un movimiento que hemos identificado con la vida, con su proceso. El orden sería:

"adempiere" — "passare" \longrightarrow "ritorno"

Ahora bien, el poeta está hablando al Mediterráneo, esto es, al mar y quizá sea necesario aclarar el sentido de ese círculo que explica la semántica del mar, que tanto en Montale como en el simbolismo general, significa la fuente de la vida y el final de la misma (229), por lo tanto, un retorno al origen, al principio. La imagen del círculo viene a representar justamente ese retorno, ese proceso cíclico que resulta evidente en el segundo de los contextos citados, en el que se identifica el retorno de los muchachos con una etapa del proceso de la vida:

- "Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato..." (LI)

Las estructuras son paralelas:

<u>retorno</u>	—	"circolo"	—	<u>origen</u>
retorno	—	"giro"	—	"passato"

Es decir:

retorno — círculo — pasado

Entramos así en la segunda relación, la de retorno - pasado que figura en diversos contextos:

- "Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un'ignota lanterna." (LI)
- "Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti — e atroci." (LX)
- "Tornano
le tribù dei fanciulli con le fionde
se è scorsa una stagione od un minuto,
e i morti aspetti scoprono immutati
se pur tutto è diruto
e più dalla sua rama non dipende
il frutto conosciuto." (LI)

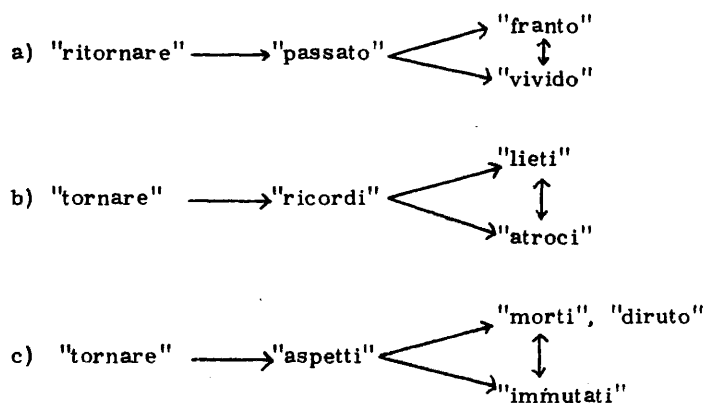
Las estructuras correspondientes son:

"ritornare"	→	"passato"
"tornare"	→	"ricordi"
"tornare"	→	("morti") "aspetti"

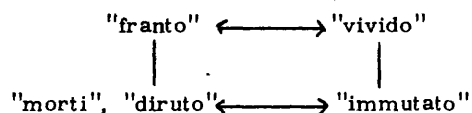
Es decir:

retorno \longrightarrow pasado

Nos parece interesante destacar la adjetivación de este pasado al que se regresa, caracterizada en los tres contextos por una oposición:



Si nos limitamos a los adjetivos, vemos que podemos identificar los incluidos en los contextos primero y último, pertenecientes a un mismo poema (LI):



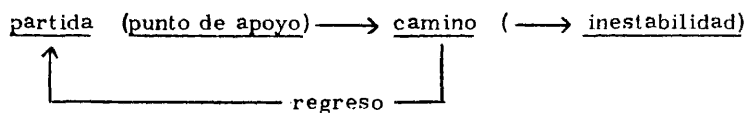
Estos adjetivos se relacionan con la oposición vida <-> muerte.

Asimismo el contexto segundo, que se refiere a la oposición alegría ↔ tristeza o dolor, que, como ya hemos dicho en otro lugar (230), se relaciona también con la oposición vida ↔ muerte. Pero lo fundamental de estas adjetivaciones opuestas, es precisamente eso, su carácter de contrapuestas en relación con un único concepto pasado.

En cuanto a la relación retorno - camino citamos dos contextos, pertenecientes ambos a un mismo poema:

- "Ma dalle vie del monte si tornava.
Riuscivano queste a un'instabile
vicenda d'ignoti aspetti
ma il ritmo che li governa ci sfuggiva.
Ogni attimo bruciava
negl'istanti futuri senza tracce." (XLV)
- "Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro." (XLV)

En este poema el tema del retorno y del camino está en conexión con la juventud, con la adolescencia. Los adolescentes salen de excursión, siguen un camino, ignorantes de dónde termina, de dónde desemboca y regresan - asustados a su lugar de partida. Este tema, semánticamente, es paralelo al del hombre que va por la vida sin saber a dónde ésta le lleva, teniendo como punto de apoyo o como único punto conocido y fijo su pasado, esto es, su lugar de partida, su base. Esta referencia al regreso, al origen, es justamente la que queremos resaltar. La vuelta a la "casa sul mare" les ofrece ese punto de apoyo o equilibrio ("il nostro mondo aveva un centro") que el camino y su inestable y desconocida meta, no les daba ("instabile vicenda"). La estructura se hace circular:



La causa del retorno no es otra que el estado de ánimo motivado por el desconocimiento. Esta ignorancia produce un estado de indecisión, de falta de valor para seguir adelante; de ahí el adjetivo que acompaña a "fanciullezza": "stupita" (231), relacionado con la inmovilidad, con la detención. Podemos afirmar la conexión regreso - indecisión:

indecisión —→ regreso

Veamos otro contexto:

- "Quivi sei alle origini
e decidere è stolto:
ripartirai più tardi
per assumere un volto." (XXII)

Aquí el tema del regreso está elíptico, o mejor dicho, está presupuesto en el prefijo ri- de "ripartire". Si se parte de nuevo está claro que ha existido un regreso previo, esto es, ha habido ya otros intentos, en cierto modo, fracasados. Sin duda, esa marcha, esa partida está identificada con "decidere":

"origini" — "decidere è stolto"
"più tardi" — "ripartirai" —→ "per assumere un volto"

Las oposiciones y las equivalencias se hacen evidentes. En primer lugar tenemos una oposición temporal:

"origini" ↔ "più tardi"

que podemos formalizar en:

presente ↔ futuro

Por otro lado este presente-inicio está relacionado con una actitud de no decisión ("decidere è stolto"):

presente - inicio —————> no decisión

El concepto opuesto a no decisión, decisión, se identifica con "partire":

decisión = "partire"

Esta decisión se deja para un futuro ("più tardi"). Su finalidad es "assumere un volto", es decir, adquirir, asumir un carácter personal, una individualidad. Reconstruyamos la estructura completa:

<u>presente-inicio</u>	—	<u>no decisión</u>	—	<u>permanencia</u>	—	<u>no individualidad</u>
↕		↕		↕		↕
<u>futuro</u>	—	<u>decisión</u>	—	<u>marcha</u>	—	<u>individualidad</u>

"Ripartire" significa partir de nuevo y, por tanto, implica, como ya hemos dicho, un intento anterior, posiblemente frustrado como el regreso citado anteriormente de los adolescentes:

- "Ritornavamo dai nostri
vagabondari infruttuosi." (L)

En realidad lo que separa a estas dos partidas, es la decisión, que por un lado es un acto de voluntad, y por otro, significa también en una acepción antigua, división, separación de las partes de un todo (232). En este sentido puede identificarse con "assumere un volto", esto es, con la finalidad de individualizarse:

"decidere" = "assumere un volto"

pudiéndose oponer a los "vagabondari infruttuosi" de (L). Puede así aclarar-

se la oposición individualidad \longleftrightarrow no individualidad que aparece en la estructura.

B. II. 2. a. 2. c. El tiempo

Sin duda, el tiempo es el eje semántico de toda la obra. Paradójicamente le dedicamos uno de los capítulos más breves. Esto es debido a dos causas: en primer lugar, porque como puede observarse en los índices elaborados (233) y a través de la lectura de esta tesis, la concepción del tiempo de E. Montale, ha sido estudiada prácticamente en la totalidad de los campos abordados (234), dado el amplio abanico de connotaciones temporales que poseen. Al llegar a este punto, hemos optado por no repetir lo que decimos antes y después de este apartado, y a ello nos remitimos. En segundo lugar, la publicación del estudio de E. Graziosi (235) que aborda el análisis de este tema desde una órbita semántica, hace innecesario cualquier tipo de síntesis, que reiteraría no sólo lo afirmado por ella, sino también nuestras conclusiones, repartidas a lo largo de todo el trabajo.

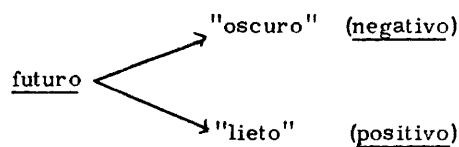
B. II. 2. a. 2. c. 1. El futuro

En principio, la actitud ante el futuro es de duda o desconocimiento. El devenir puede ser positivo o negativo:

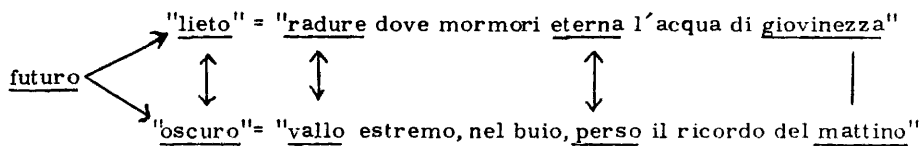
- "La dubbia dimane non t'impaura." (V)
- "Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto;
forse il nostro cammino
a non tóche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,

nel buio, perso il ricordo del mattino." (XLI)

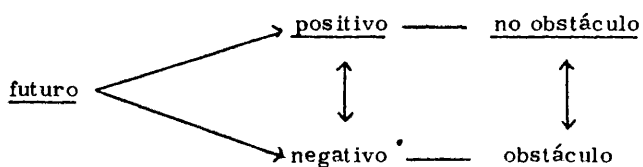
Las posibilidades son dos:



Pero se especifica aún más:



Hemos subrayado los elementos semánticos clave que se oponen en el texto. En primer lugar, la oposición "radure" ↔ "vallo", que contrapone un terreno despejado, sin obstáculos (236), a una fortificación, esto es, a un obstáculo (237). En este sentido se evidencian ya dos conceptos opuestos que definen la contraposición futuro positivo ↔ futuro negativo:



La concepción del futuro como fortaleza aparece en otro contexto, aunque en este caso la protagonista logrará superarlo:

- "Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro

ed un crollar di spalle
 dirocca i fortilizî
 del tuo domani oscuro. " (V)

Aparecen los mismos elementos que en (XLI):

"domani"	—	"fortilizî"	—	"oscuro"	(V)
"domani"	—	"vallo"	—	"buio"	(XLI)

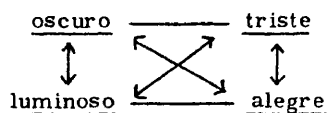
Como opuesto a todo este concepto negativo del futuro figura la alegría:

- "Noi non sappiamo quale sortiremo
 domani, oscuro o lieto..." (XLI)
- "La tua gaiezza impegna già il futuro..." (V)

En el primer contexto la alegría, la felicidad se presenta como posibilidad, como alternativa. En el segundo, es precisamente la alegría la que compromete un futuro que, en principio, es oscuro y negativo.

Respecto a la oposición "eterna" \longleftrightarrow "perso", evidentemente lo que se contrapone en futuro negativo \longleftrightarrow futuro positivo ("lieto" \longleftrightarrow "oscuro"), es el concepto duración \longleftrightarrow fin de la juventud. La estructura se completa con los dos lexemas "giovinezza" - "mattino", significando ambos juventud, comienzo. Resaltemos que en el futuro negativo se pierde incluso el recuerdo de la juventud, de la mañana.

Por otro lado, la alternativa "oscuro" o "lieto" nos lleva o, mejor dicho, exige sus opuestos. Si el futuro es "oscuro", no es "lieto", es decir, es triste; si es "lieto", no es oscuro, esto es, es luminoso:



Llegados a este punto, podemos establecer la estructura semántica:

futuro < $\begin{cases} \text{positivo} = \text{luz} + \text{alegría} + \text{libertad} + \text{duración de la juventud} \\ \text{negativo} = \text{oscuridad} + \text{tristeza} + \text{obstáculo} + \text{pérdida y olvido de la juventud} \end{cases}$

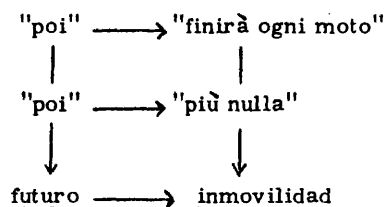
La misma afirmación de que el futuro puede ser positivo o negativo, lleva implícita una posibilidad de salvación, que se presiente en el caso de Esterina (V) y que el poeta no excluye (238) al menos en lo que respecta a los demás, aunque sí lo hace en lo que se refiere a sí mismo (239). Pero, en general, es absolutamente negativo e implica conceptos como inmovilidad, olvido, y, por supuesto, no superación de los límites que la vida misma nos impone (240). El futuro en este sentido se presenta como una imposibilidad de futuro. Ésta se refiere tan sólo al mecanismo normal del destino, esto es, a una dialéctica circular en la que el paso al último estadio (la superación de los estadios anteriores) tan sólo puede lograrse mediante la voluntad (241), que el poeta no posee evidentemente, pero que desea como veremos a continuación.

En cuanto al futuro como inmovilidad, como incapacidad de superar unos límites y de salir del proceso circular, son claros estos contextos:

- "Rivedrò domani le banchine
e la muraglia e l'usata strada.
Nel futuro che s'apre le matine
sono ancorate come barche in rada." (XXXV)

- "Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino: di scontare
la vostra gioia con la mia condanna.
È il voto che mi nasce ancora in petto,
poi finirà ogni moto..." (LIV)
- "Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te." (LIX)

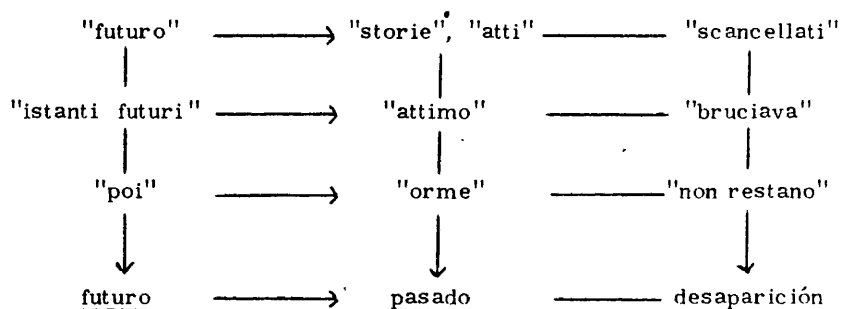
En (XXXV) están presentes aquellos lexemas que ya conocemos como imágenes de la inmovilidad, de los límites: "muraglia", "banchina" y "strada", que aunque signifique movimiento, sin embargo el adjetivo "usata" nos indica que no existe en realidad progresión: es un volver al mismo sitio. El poeta insiste en que ese futuro no es un renacimiento ya que las mañanas ("mattine") están ancladas, detenidas. Y aquí resulta evidente el simbolismo de la mañana como comienzo del día o renacimiento del día de la noche (muerte). Lo mismo podemos decir de los otros dos contextos en los que el concepto futuro está lexicalizado en el adverbio "poi":



El futuro borra todo vestigio de actividad humana. Del paso del hombre no quedan ni siquiera las huellas (242). De aquí la relación futuro - eliminación o desaparición del testimonio de la vida del hombre, de su historia:

- "Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro." (I)
- "Ogni attimo bruciava
negl'istanti futuri senza tracce." (XLV)
- "e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere." (LIV)

La estructura manifestada es la siguiente:



Sin embargo, como ya hemos dicho repetidas veces, frente a esta concepción pesimista del devenir, permanece siempre el deseo de que éste sea, efectivamente, liberador:

- "sentire
noi pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito;" (LX)

B. II. 2. a. 2. c. 2. El presente en relación con el pasado y el futuro

El presente, como tiempo intermedio entre el pasado y el futuro, aparece relacionado con ambos. Uno de los versos más conocidos del libro nos sirve de introducción al tema:

- "Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo." (XIV)

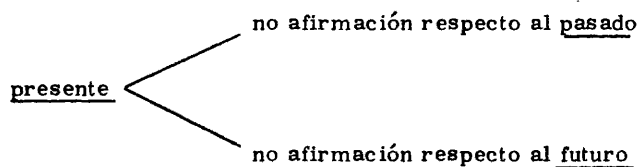
Como vemos, el concepto presente está lexicalizado en "oggi"; el poeta identifica el presente con la capacidad de decir, de comunicar lo que no es, lo que no desea, o lo que es lo mismo, con su incapacidad de comunicar lo que es, lo que desea. "Solo" excluye precisamente la otra posibilidad, "ciò che siamo, ciò che vogliamo". Ahora bien, lo que somos incluye un proceso de identificación, de evolución que va desde el pasado al presente:

lo que somos = pasado → presente

Mientras que, lo que queremos implica una relación con el futuro, establecida mentalmente desde el presente:

lo que queremos = presente → futuro

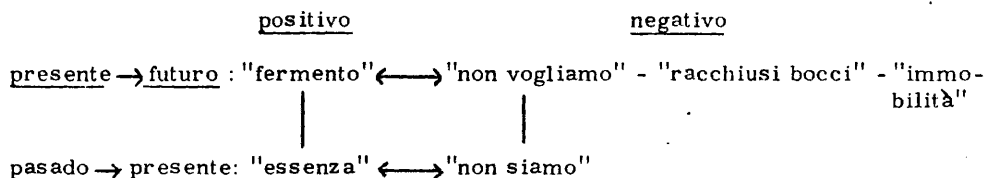
Esta relación con el futuro consiste en un deseo de realización, de identificación. Ambos procesos (pasado → presente, presente → futuro) son privados de un contenido positivo y es precisamente esta negación lo que caracteriza semánticamente al concepto presente:



Esta no afirmación de la propia esencia está relacionada también con el concepto inmovilidad y con la incapacidad del poeta de realizarse y florecer:

- "e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento." (XLVI)

Si se comparan las estructuras tendremos:



Antes de nada, observamos una fermentación, una agitación general, propia de todo ser, que el poeta opone a su inmovilidad. Como hemos visto (243), esta agitación no es más que un deseo, un intento de liberación y como tal lo relacionamos con el proceso presente → futuro. Pero no sólo se opone a inmovilidad, sino también a "non vogliamo", esto es, a la falta de voluntad positiva y a "racchiusi bocci" (244). Por otro lado, la oposición está en "essenza" (245) ↔ "non siamo". Montale opone una positiva agitación del mundo exterior a él ("ogni essenza"), a una negativa inmovilidad personal, tanto en lo que se refiere al proceso temporal presente → futuro, como al proceso pasado → presente.

El poema más explícito y en el que aparecen los tres momentos temporales pasado, presente, futuro, en relación dialéctica, es el último poema del libro, Riviere (LX):

".....

Dolce cattività, oggi, riviére
di chi s'arrende per poco
come a rivivere un antico giuoco
non mai dimenticato.
Rammento l'acre filtro che porgeste
allo smarrito adolescente, o rive:
.....

Erano questi,
riviére, i voti del fanciullo antico
che accanto ad una rósa balaustrata
lentamente moriva sorridendo.

Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva.
.....

Ah, potevo
credervi un giorno o terre,
bellezze funerarie, auree cornici
all'agonia d'ogni essere.

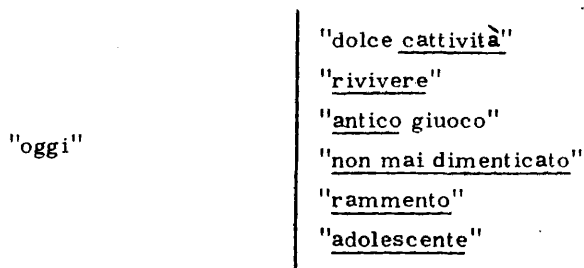
Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti — e atroci.
Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza.
Ed un giorno sarà ancora l'invito
di voci d'oro, di lusinghe audaci,
anima mia non più divisa. Pensa:

cangiare in inno l'elegia; rifarsi;
non mancar più.

Potere

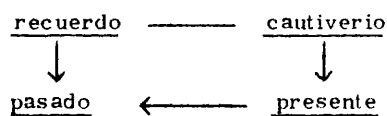
simili a questi rami
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
di fremiti e di linfe,
sentire
noi pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito; e nel sole
che v'investe, rivierte,
rifiore!" (LX)

En los primeros versos citados, destaca una estructura en la que están relacionados presente - pasado. El presente existe en cuanto que es prisionero de un pasado:



La estructura semántica es la de presente —→ pasado.

La relación que se establece, indudablemente, es a través del recuerdo ("non mai dimenticato", "rivivere", "rammento"), identificado con un cautiverio:



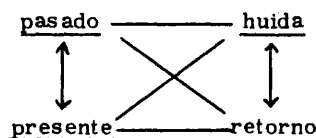
Esta atadura al pasado se evidencia también unos versos después:

- "Oggi torno
a voi più forte..."

y se opone a:

- "Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva."

La actitud del poeta respecto al lugar de que habla es distinta; en un pasado, huía; en el presente, regresa ("oggi torno" ↔ "vi fuggiva"):



De este modo se invierten los términos. El retorno hacia el pasado que caracteriza al presente, no es más que una huida, de aquí "di chi s'arrende", aunque sea un retorno, una rendición temporal ("per poco"), como de alguien que da un paso hacia atrás para coger impulso. El contenido de "arrendersi" es evidente:

"arrendersi" = "dolce cattività" = "rivivere un antico giuoco"

Aquí hay que aclarar, porque es importante, el significado de "antico giuoco", ligado a los juegos que aparecen en Fine dell'infanzia (XLV), como veremos a continuación, en que el tema de la adolescencia es fundamental, como en Riviere, y, más precisamente, el tema del final de la adolescencia. Veamos los contextos y comparemos:

- "Poco s'andava oltre i crinali prossimi
di quei monti; varcarli pur non osa

la memoria stancata.

Ma dalle vie del monte si tornava.

Riuscivano queste a un'instabile
 vicenda d'ignoti aspetti....

Ma riaddotti dai viottoli

alla casa sul mare, al chiuso asilo
 della nostra stupita fanciullezza...

Giungeva anche per noi l'ora che indaga.

La fanciullezza era morta in un giro a tondo.

Ah il giuoco dei cannibali nel canneto,..." (XLV)

Ya hemos visto (246) la estructura de estos contextos, cómo los adolescentes, en sus correrías, no se atrevían a superar los montes y regresaban a la "casa sul mare":

- "Ma riaddotti dai viottoli
 alla casa sul mare, al chiuso asilo
 della nostra stupita fanciullezza..." (XLV)

La "casa" es calificada de "chiuso asilo", esto es, de refugio y lugar seguro al que vuelven los jóvenes. Es punto de partida y de regreso. Precisamente es este ir y volver el juego al que se dedican los adolescentes:

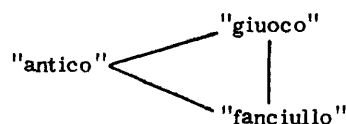
- "Dolce cattività, oggi, riviere
 di chi s'arrende per poco
 come a rivivere un antico giuoco
non mai dimenticato." (LX)

En ambos poemas aparece también el tema de la muerte de la

adolescencia:

- " Erano questi,
riviere, i voti del fanciullo antico
che accanto ad una rósa balaustrata
lentamente moriva sorridendo. " (LX)
- "La fanciullezza era morta in un giro a tondo. " (XLV)

Es necesario resaltar el adjetivo "antico" que califica tanto a "giuoco" como a "fanciullo", situando a ambos en una misma lejanía temporal y relacionándolos:



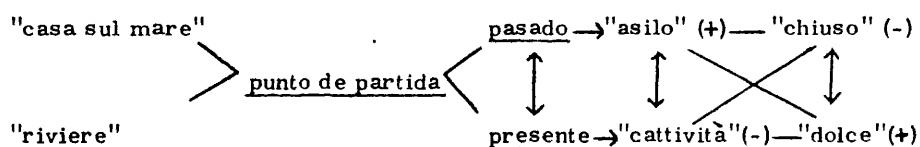
Igualmente, la adjetivación de "adolescente" en (LX) y de "fanciullezza" en (XLV):

- "Rammento l'acre filtro che porgeste
allo smarrito adolescente ... " (LX)
- "Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza... " (XLV)

Ambos adjetivos se refieren a una desorientación (247) y falta de decisión que son la causa del retorno a la base, al lugar de partida, al "chiuso asilo".

Lo que en el pasado, en la adolescencia era un "chiuso asilo" no aceptado en cuanto que significaba el lugar de retorno de un intento fallido o frustrado de superación, de escape (de ahí, el adjetivo "chiuso", negativo, es decir, no superable, no abierto), se convierte, en el presente, en

"dolce cattività". Se invierten los términos:



Es evidente:

- La identificación "chiuso" — "cattività" (ambos negativos).
- La identificación "dolce" — "asilo" (ambos positivos).
- Que para el adolescente (pasado) la "casa" era primero un lugar "chiuso" (negativo) y después de "asilo" (positivo).
- Que para el poeta, ya maduro, (presente), resulta, en primer lugar, "dolce" (positivo) y en segundo, "cattività" (negativo).

La causa de esta inversión no es otra que la capacidad o incapacidad de superación. El adolescente tenía deseos de salir, de escapar:

- "Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva." (LX)

Pero:

- "Ma dalle vie del monte si tornava.
Riuscivano queste a un'instabile
vicenda d'ignoti aspetti....
.....
Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza..." (XLV)

Pero el intento de huida resultaba frustrado para él. Para el poeta

maduro (presente), sin embargo, las perspectivas son otras. En primer lugar, el retorno es temporal:

- "Dolce cattività, oggi, riviene
di chi s'arrende per poco ..." (LX)

En segundo, el que antes era "smarrito adolescente" en la actualidad ha adquirido fortaleza:

- "Oggi torno
a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore
par sciogliersi in ricordi lieti — e atroci." (LX)

Es esta posible fortaleza (posible en cuanto que puede ser engaño: "o è inganno") en la que el poeta pone sus esperanzas de superación dialéctica del estado contradictorio en que se halla, para alcanzar la síntesis:

- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza.
Ed un giorno sarà ancora l'invito
di voci d'oro, di lusinghe audaci,
anima mia non più divisa. Pensa:
cangiare in inno l'elegia; rifarsi,
non mancar più." (LX)

Hemos subrayado los elementos de este proceso dialéctico: la oposición "anima passata" ↔ "volontà nuova", que representa la contradicción o división de la que el poeta es víctima ("anima mia non più divisa"); esto es, por un lado la atadura al pasado ("cattività") y por otro, el deseo y la necesidad de superación ("volontà nuova che mi chiami"). Después, la superación de la contradicción: "tempo è forse d'unirvi / in un porto sereno di saggezza", la síntesis ("anima mia non più divisa" que representa el

renacimiento del poeta ("rifarsi"). La atadura al pasado está encarnada por esa "elegia" que se ha de cambiar en "inno" (248).

Podemos afirmar que Riviere es un poema optimista, esperanzador y que contradice el pesimismo personal que impregna todo el libro. Nos referimos concretamente a la imposibilidad de salvación, de superación, de la que Montale nos habla en poemas como Casa sul mare. Es necesario señalar que Riviere es un poema calificado por el propio autor como uno de los más antiguos (249). Sin embargo, lo sitúa al final de su obra, en cierto modo como conclusión; de ahí que resulte aún más significativo. Baste, para evidenciar este optimismo, compararlo con un poema posterior que, sin embargo, en el libro está situado antes: Casa sul mare. Los contextos son estos:

- "Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.
Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga. . ." (LVI)
- "Dolce cattività, oggi, riviere
di chi s'arrende per poco
come a rivivere un antico giuoco
non mai dimenticato. " (LX)

Ya hemos visto el significado de "arrendersi", sinónimo de "cedere" (250). La diferencia está en el adverbio temporal "per poco" que indica que la rendición no es definitiva. Sin embargo, en (LVI) el mismo poeta expresa la imposibilidad de salvación:

- "forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io. " (LVI)

NOTAS

1. - Ver B.II.2.a.2.a.6.
2. - "Illusione": "ingannevole rappresentazione della mente che immagina la realtà secondo i propri desideri e le proprie speranze, non quale essa è effettivamente". (Garzanti Diz.).
3. - Ver B.II.2.a.2.b.3.d. y A.II.1.b.
4. - "Animo": "sede e principio degli affetti, delle facoltà intellettive e della volontà; mente; cuore". (Garzanti Diz.).
5. - "Dubitoso": "condizione di incertezza della mente o della volontà. Sin.: indecisione. Contr.: certezza. (Dal. lat. "dubius", deriv. di "duo", due)". (Garzanti Diz.).
6. - "Decidere": "risolvere, concludere con un giudizio; operare una scelta; determinare, stabilire definitivamente; decidersi: risolversi, venire nella determinazione di fare ql. co. (Lat. "decidere", propr. tagliar via, comp. di "de", che indica allontanamento e di "caedere", tagliare)". (Garzanti Diz.).
7. - "Incantare": "privare della volontà ...; "incantarsi": restare fisso, immobile..." (Garzanti Diz.).
8. - "Meraviglioso": "ant. meravigliato". (Garzanti Diz.).
Ver B.II.2.a.1.b.3.
9. - Ver B.II.2.a.3.
10. - "Atto": "manifestazione, espressione di ... una determinazione del pensiero." (Garzanti Diz.).
11. - "Informe": "che non ha una forma definitiva". (Garzanti Diz.).
12. - "Informe": "de forma vaga e indeterminada" (Casares Dicc.).
13. - Ver A.I.1.c.
14. - Ver A.I.1.c.
15. - "Ombra": "zona di oscurità; ... mancanza o scarsezza di luce, oscurità, tenebra." (Garzanti Diz.).
"Opaco": "che non si lascia attraversare dalla luce; fig. oscuro, non illuminato". (Garzanti Diz.).
16. - Ver en B.II.2.a.2.c.2. la definición negativa del presente. En este sentido también Graziosi, E. (op. cit.; pág. 160) y Getto, G. (Antico omaggio a Montale. Letteratura, XIV (1966), núms. 79-81, págs. 87-96).
17. - Nos parece injustificada la interpretación de Valentini: "A questo male di vivere -per Montale- non si può opporre che un atteggiamento di atarassia, meglio ancora un senso stoico di "apatia" nel valore genuino del termine: indifferenza, insensibilità, rifiuto alla partecipazione sentimentale, astensione dal lamento... Il supremo tentativo di "oppor-si" in questi modi è chiaramente simboleggiato dal poeta negli aspetti che la "divina Indifferenza" gli ha rivelato: la statua immobile nella sonnolenza meridiana, pietra insensibile e indifferente, la nuvola o il falco alti sul suolo, lontani quindi dal mal terrestre ... (...). L'atteggiamento di Montale richiama, in parte, quello di un poeta da lui letto negli anni di formazione e meditato e recensito: Valéry che, nel

Cimitero Marino, parla della "calma degli dei", una calma che il Macri riferisce all'ideale epicureo.

Anche qui, in Montale, infatti, il Dio è lontano, non commosso dalle sventure degli uomini, divino proprio per la sua insensibilità." (Lettura..., op. cit.; pág. 89).

En la misma línea, S. Ramat: "Mentre il male è espresso nella sua crudezza esatta, come un assoluto travolgente e inalterabile (il "rivo", la "foglia", il "cavallo", ne sono piegati), il bene non è credibile, è un'entità ambigua come l'"indifferenza" unica dea accessibile, i cui segni sono una "statua" (che più torbida tornerà in *Flussi*) meridiana, la "nuvola", il "falco alto levato". Tutto serve a suggerire un'aria di forte ineluttabilità..." (op. cit.; pág. 44).

También Bonora: "Il poeta, al quale avviene di pensare quando si legge questo frammento, è un poeta antichissimo, un poeta che probabilmente Montale non aveva presente: Lucrezio. C'è nella lirica degli *Ossi di seppia* una concezione che non ha nulla a che vedere con la visione cristiana della vita, ma che si accosta piuttosto a una concezione che fu propria del pensiero antico, che già aveva avuto i suoi poeti, e più grande di tutti Lucrezio il quale aveva intensamente sentito il dolore della vita, la sofferenza dell'esistere e aveva pensato che il bene sia nell'"adiutoria", nell'indifferenza, nella eliminazione delle passioni." (*La poesia di Montale*. Torino, Tirrenia, 1965, vol. 1; págs. 22-23).

18. - "Indifferenza": "l'essere indifferente". (Garzanti Diz.).
 "Indifferente": "non differente; uguale, identico; ... che non prova o non manifesta sentimenti o emozioni." (Garzanti Diz.).
19. - "Divino": "di Dio, che viene da Dio; per iperbole, eccellente, perfetto." (Garzanti Diz.).
- Incluso, no debería descartarse el valor de "divinatorio" ("e che la mente nostra, peregrina (...) alle sue visioni quasi è divina" (Alighieri, Dante, op. cit. Purg. IX, 16-18)). Podríamos hablar, entonces, de un destino presentado igual para todos, sin diferencias. La excepción sería la "statua", la "nuvola" y el "falco alto levato".
20. - "Fuori": "esternamente; ... tranne, eccetto." (Garzanti Diz.).
 "Prodigio": "fatto, fenomeno insolito che appare fuori del corso ordinario delle cose naturali." (Garzanti Diz.).
 "Schiudere": "aprire lentamente o in parte, dischiudere. (Lat. "excludere", comp. di "ex", fuori, e "claudere", chiudere. V. escludere)." (Garzanti Diz.).
 "Escludere": "chiudere fuori; non accogliere, non comprendere, non ammettere." (Garzanti Diz.).
21. - "Male": "il contrario del bene, cioè la mancanza o la negazione del bene." (Garzanti Diz.).
 "Bene": "il fine cui tende l'azione e che, ottenuto, soddisfa un bisogno o un desiderio; ... il fine ultimo dell'uomo, che in esso trova il pieno soddisfacimento di ogni sua esigenza." (Garzanti Diz.).

- 22. - Ver A.I.2.f.
- 23. - Ver B.II.2.a.1.b.5.b.1.
- 24. - Ver B.II.2.a.2.b.6.f.2.
- 25. - Ver B.II.2.a.2.b.6.f.2. y B.II.2.a.2.a.5.
- 26. - Ver en Apéndice 3, Índice Analítico
- 27. - Ver B.II.2.a.2.b.6.f., B.II.2.a.2.b.6.f.1., B.II.2.a.2.b.6.f.2. y B.II.2.a.2.b.5.d.
- 28. - "Viluppo": "gruppo intricato di fili; groviglio. Fig. confusione inestricabile. (deriv. di "volvere", avvolgere)". (Garzanti Diz.).
- 29. - "Sviluppo": "lo sviluppare, lo svilupparsi, espansione, ampliamento. In particolare, con riferimento al processo umano, crescita, maturazione.". (Garzanti Diz.).
- 30. - Ver B.II.2.a.2.b.5.e.
- 31. - "Comporre": "mettere insieme varie cose così che formino un tutto organico. Costituire, formare. Concepire e produrre un'opera letteraria o musicale. Mettere in ordine.". (Garzanti Diz.).
"Organico": "ben equilibrato, ordinato nelle sue parti". (Garzanti Diz.).
- 32. - López Cortezo, C. La función semántica de la rima en un poema de E. Montale. Filologia Moderna, (1978) Febrero-Junio, págs. 329-341.
- 33. - Ver B.II.2.a.2.b.6.h.
- 34. - "Grembo": "la parte interna o nascosta di ql. co.". (Garzanti Diz.).
- 35. - Ver la relación agitación - interioridad en B.II.2.a.2.b.6.e.
- 36. - "Il luogo di morte apparente, scosso dal soffio vivificatore del vento, viene animato dal frullo di un uccello che non ha il semplice valore di un volo (provocato, spaventato dal muoversi delle piante, o, semplicemente, festoso); ma simboleggia addirittura il fremito di - commozione che sale dalle viscere della terra." (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 28).
- 37. - Valentini, A. Le ragioni..., op. cit.; pág. 148).
- 38. - Ver B.II.2.a.2.b.5.a.
- 39. - "Crogiuolo": "ambiente, centro in cui si compie una fusione". (Garzanti Diz.).
"Fusione": "il fondersi, il riunirsi..." (Garzanti Diz.).
- 40. - Ver B.II.2.a.2.b.6.c.
- 41. - "Rovello": "rabbiosa stizza, smaniosa con dolore. Rammenta piuttosto che "bellum" e "rebellis", "ruber" e "rovente", dall'ira che accenda, e nell'acceso colore si manifesta.". (Tommaseo, N. Dizionario della Lingua Italiana. Torino, U.T.-Ed. Torinese, 1929. Sobre el carácter irreal del fantasma, ver B.II.2.a.1.b.5.
- 42. - Ver B.II.2.a.2.a.6.
- 43. - Ver B.II.2.a.2.a.6.
- 44. - "Crisalide": "insetto lepidottero nello stadio intermedio della metamorfosi; ha forma ovale ed è, spesso, racchiuso in un bozzolo di seta.". (Garzanti Diz.).
- 45. - "Uscire dal bozzolo": "diventare farfalla; fig. emanciparsi."
"Chiudersi nel bozzolo": "condurre una vita appartata e priva di vasti interessi". (Garzanti Diz.).

46. - Ver A.II.1.a.
47. - - "qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario." (I)
48. - "Quasi": "accompagnato da un verbo spesso ha el valore di "manco",
mancava poco che...;" (Garzanti Diz.).
49. - Ver B.II.2.a.2.a.3.
50. - Ver B.II.2.a.2.b.3.a.
51. - Ver pág. 272.
52. - Garzanti Diz.
53. - Ver B.II.2.a.2.b.5.f.
54. - "Riparo": "difesa, protezione". (Garzanti Diz.).
"Asilo": "rifugio, protezione". (Garzanti Diz.).
55. - Ver B.II.2.a.2.b.6.d.
56. - "Pastura": "pascolo, luogo dove pascolano le mandrie...; fig. ant.,
ambiente, situazione da cui si possono trarre profitti, vantaggi." (Garzanti Diz.).
57. - Ver A.I.1.e.4. En Casa sul mare (LVI) dice:
- "Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi." (LVI)
58. - Ver A.III.1.c.
59. - Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 99.
60. - Ramat, S. op. cit.; pág. 48.
61. - Ver B.II.2.a.1.b.5.b.1.
62. - Valentini, A. Semantica dei poeti. Roma, Bulzoni, 1970.
63. - "Varco": "apertura, generalmente poco agevole, attraverso la quale
si passa." (Garzanti Diz.).
64. - "Disegno": "piano..." (Garzanti Diz.).
"Piano": "predisposizione delle modalità e degli sviluppi di un'azione
o di un'attività." (Garzanti Diz.).
65. - "Comporre": "concepire... mettere in ordine." (Garzanti Diz.).
66. - "Fantasma": "... illusione, speranza effimera, fantasia" (Battaglia
Diz.). Ver también B.II.2.a.1.b.5. Tengamos presente:
- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza;
come può sorgere agile
l'illusione, e sciogliere i suoi fumi." (LIV)
67. - "Procedere": "andare avanti, proseguire il cammino; agire..."
(Garzanti Diz.).
68. - "Cedere": "abbandonare una lotta, darsi per vinto, desistere da un
intento; rassegnarsi; ritirarsi per far luogo ad altri." (Garzanti Diz.).
69. - Ver A.II.2.a.
70. - Valentini, A. Lettura... op. cit.; pág. 106.
71. - Ver A.II.1.a.
72. - Ramat, S. Montale. Firenze, Vallecchi, 1965, pág. 50

73. - "Volgere le spalle": "fuggire". (Battaglia Diz.).
 "Voltare le spalle a qlcu.": "non voler rapporti con lui." (Battaglia Diz.).
74. - "Segreto": "cosa che uno tiene nascosta dentro di sé e non vuole o non può rivelare a nessuno; ciò che è a conoscenza di pochi e non si deve divulgare." (Garzanti Diz.).
75. - Valentini, A. Lettura... op. cit.; pág. 104.
 Forti, M. op. cit.; pág. 83.
76. - "Miracolo": "cosa o persona meravigliosa, straordinaria, fuori del comune". (Garzanti Diz.).
77. - "Straordinario": "non ordinario, non comune". (Garzanti Diz.).
78. - "Ordinario": "che non esce dall'ordine, consueto". (Garzanti Diz.).
79. - "Inganno": "l'errore in cui cade chi si inganna." (Garzanti Diz.).
 "Errore": "atto, effetto di allontanarsi dalla verità." (Garzanti Diz.).
80. - "Volli cercare il male che corrode il mondo, il piccolo difetto di una leva che potesse arrestare la macchina del mondo..." (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 141). El crítico interpreta el indicativo "arresta" como un subjuntivo que, sin duda, no existe en el texto. Esto le lleva a entender erróneamente estos versos. El poeta no habla de una palanca perfecta, en la que busca inútilmente un defecto que logre detener el mecanismo. Por el contrario, habla de un mecanismo realmente imperfecto, que impide que éste cumpla su función. Nos remitimos también al comentario de M. Forti (op. cit.; pág. 95) en el que la dificultad de interpretación de lo que afirma supera a la del propio poeta.
81. - "Leva": "macchina semplice consistente in un'asta rigida girevole attorno ad un asse fisso (anche fig.). Deriv. di "levare", nel senso di "alzare". (Garzanti Diz.).
82. - "Crollo": "caduta rovinosa (anche fig.)". (Garzanti Diz.).
83. - Ver A. II. 2. a.
84. - "Ubbia": "pregiudizio, opinione infondata." (Garzanti Diz.).
85. - "Squassare": "scuotere con violenza". (Garzanti Diz.).
 "Scerpare": "spiantare, svelle". (Garzanti Diz.).
 "Schiantare": "crepare, morire, ... spezzare ... rompere con violenza, spaccare." (Garzanti Diz.).
86. - Ver A. II. 2. a.
87. - Ver comentario en B. II. 2. a. 2. b. 6. g.
88. - Constituye una excepción Silvio Ramat (Storia della poesia italiana del Novecento. Milano, Mursia, 1976; pág. 228).
89. - "Acqua pura": "non alterata" (Garzanti Diz.).
90. - "Marezzo": "striatura ondulata e irregolare, di colore diverso dal fondo". (Garzanti Diz.).
91. - Se trata de una ondulación y ocasión efímeras, si tenemos en cuenta:
 - "Vorrei prima di cedere segnarti
 codesta via di fuga
 labile come nei sommosi campi
 del mare spuma o ruga." (LVI).

92. - Una vez más, la decisión, como necesario e imprescindible acto de la voluntad para alcanzar la salvación.
93. - "Avere il cuore gonfio": "essere in grande afflizione". (Garzanti Diz.).
94. - Llamamos la atención sobre cómo la frustración se manifiesta en la oposición:
- | | | |
|--------|-----|-------------|
| "vita" | ——— | "cresce" |
| | | ↑↓ |
| "vita" | ——— | "consumata" |
95. - Los subrayados del último verso son del autor.
96. - "Formula": "dal lat. "formula", propr. dim. di "forma". (Garzanti Diz.).
97. - Ver B.II.2.a.2.b.1.a.
98. - Graziosi, E. op. cit.; pág. 169.
99. - Ver B.II.2.a.2.b.6.j, A.I.1.a., B.II.2.a.2.c., B.II.1.a., A.III.1.c., B.II.2.a.1.b.1., B.II.2.a.1.b.4., B.II.2.a.1.b.5., B.II.2.a.1.a.1., B.II.2.a.1.a.2. y A.II.1.a.
100. - "Circolo": "figura geometrica piana limitata da una curva, i cui punti sono equidistanti dal centro". (Garzanti Diz.).
- "Piano": "che ha andamento orizzontale." (Garzanti Diz.).
101. - Ver A.III.1.c.
102. - "Se vogliamo accogliere uno spunto di G. Matoré diremo che la immagine del cerchio, che ha una vasta e significativa presenza negli Ossi, opera a livello immaginativo-tematico una spazializzazione del processo temporale, tramite una serie di metafore che "enferment dans leur spatialité toute une constellation d'éléments d'origine psychique, parmi lesquels figure le temps." (Graziosi, E. op. cit.; pág. 169).
103. - Ver B.II.2.a.2.b.5.d.
104. - Ver B.II.2.a.1.b.4.
105. - "Pero, sea como fuere, a lo que en última instancia se alude es a la descomposición del orden del mundo en dos estructuras esenciales y distintas: el movimiento rotatorio y la inmovilidad; la circunferencia de la rueda y su centro, imagen del motor inmóvil aristotélico. Este tema es obsesionante para la mentalidad mítica, y aparece en la alquimia bajo la contraposición de lo volátil (en movimiento y por lo tanto transitorio) y lo fijo. (...) En alquimia hay numerosos ejemplos simbólicos de la rueda, como proceso circulatorio; a un lado el período ascendente, al otro el descendente. Estas etapas se representan también como pájaros volando hacia el cielo o descendiendo hacia la tierra (sublimación y condensación) y corresponden a evolución e involución, progreso espiritual y regresión." (Cirlot, J.E. op. cit.; pág. 405).
106. - "Vegetare": "fig. condurre una vita puramente organica senza ideali elevati". (Garzanti Diz.).
107. - "Tedio": "sensazione tormentosa di stanchezza e di disinteresse nei confronti della vita propria e altrui; mancanza di entusiasmo,

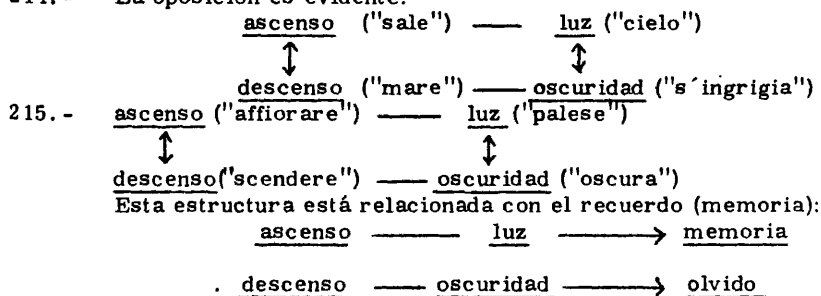
- 108.- "Fare la giostra": "girare continuamente attorno.". (Garzanti Diz.).
- 109.- Ver A.I.2.e.
- 110.- Como succede en Caffè a Rapallo. Ver B.II.2.a.2.b.1.a.
- 111.- "Farandola": "danza popolare della Provenza". (Garzanti Diz.).
- 112.- Ver B.II.2.a.2.b.2.a.
- 113.- - "Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordegno universale;" (XLII).
- 114.- Ver B.II.2.a.2.b.5.f.
- 115.- Ver A.III.1.d. Sobre esta relación dice Cirlot: "Ortiz la considera semánticamente como emblema de los fenómenos atmosféricos, del huracán particularmente, pero es que, a su vez, el huracán simboliza el desatarse de las funciones creadoras (y destructoras) del universo, la suspensión del orden provisional y pacífico." (op. cit.; pág. 206).
- 116.- Ver B.II.2.a.2.b.3.b.
- 117.- Comentamos este contexto en B.II.2.a.1.a.2.
- 118.- "Turbine": "vortice impetuoso formato dal vento". (Garzanti Diz.).
"Mulinello": "vortice formato dall'acqua corrente o dal vento". (Garzanti Diz.).
"Vortice": "rapido movimento rotatorio a spirale di una massa d'aria, d'acqua e simili ..." (Garzanti Diz.).
- 119.- Valentini señala también el contenido positivo de "tromba" en Arsenio (LIII). (Lettura..., op. cit.; pág. 170).
- 120.- "Risucchio": "movimento vorticoso di una massa liquida che attrae i corpi vicini e li trascina con sé, in spirale verso il fondo." (Garzanti Diz.).
- 121.- Ver B.II.2.a.2.b.6.f.
- 122.- Ver A.II.2.e.
- 123.- Ver nota 118.
- 124.- Sobre la relación inmovilidad - olor, ver B.II.2.a.1.a.2.
- 125.- Sobre la relación "rassegnato" - inmovilidad, ver B.II.2.a.2.b.6.d.
- 126.- Ver B.II.2.a.2.b.1.a.
- 127.- "Orizzonte": "linea ideale che delimita il raggio visuale di un dato luogo, lungo la quale il cielo e la terra sembrano congiungersi. ... Circolo massimo, parallelo al piano orizzontale locale, che divide la sfera celeste in due emisferi: quello sopra l'osservatore, contenente lo zenit, e quello sotto, contenente il nadir. (Dal lat. "horizon -zontis", che e dal gr. "horizon -ontos", sottinteso kýklos, "circolo", p.pr. di "horizein", delimitare") (Garzanti Diz.).
- 128.- "Tromba": "d'aria, vortice d'aria che si sposta rapidamente. Marina, colonna d'acqua che sale vorticosamente aspirata da una tromba d'aria." (Garzanti Diz.).
- 129.- "Gorgo": "il vortice, il mulinello che l'acqua forma..." (Garzanti Diz.).
- 130.- Nos remitimos a semas pertenecientes a lexemas como "vortice"

- o "turbine". Ver nota 118.
- 131.- B.II.2.a.2.b.6.a.
- 132.- Ver B.II.2.a.2.b.6.d.
- 133.- A.II.2.a., B.II.2.a.2.b.1.a., B.II.2.a.1.b.5., B.II.2.a.2.b.6.g., B.II.2.a.2.b.6.h.
- 134.- Ver A.III.1.d.
- 135.- Ver en A.III. nota 17.
- 136.- "Canto": "angolo formato, all'interno o all'esterno, da due muri che s'incontrano. fig. mettere da parte, trascurare". (Garzanti Diz.).
 "Angolo": "la parte di piano compresa tra due semirette uscenti da uno stesso punto...; canto, cantonata. fig. luogo appartato, nascosto... isolarsi, appartarsi." (Garzanti Diz.).
- 137.- A.I.2.c.
- 138.- B.II.2.a.1.a.4.
- 139.- Cirlot, J.E. op. cit.; pág. 132.
- 140.- B.II.2.a.1.b.1.
- 141.- "Adunarsi": "raccogliersi in adunata, riunirsi". (Garzanti Diz.).
 "Raccolto": "p.p. di raccogliere: radunare, riunire". (Garzanti Diz.).
- 142.- "Accogliere": "lett. raccogliere, riunire". (Garzanti Diz.).
- 143.- "Dispersersi": "sparpagliarsi". (Garzanti Diz.).
- 144.- "Districare": "liberare da un intrigo, sciogliere". (Garzanti Diz.).
 "Sciogliere": "svolgere un nodo, un legame, un vincolo; liberare da un legame. Contr. legare." (Garzanti Diz.).
- 145.- Ver B.II.2.a.2.c.2.
- 146.- B.II.2.a.2.b.6.f.
- 147.- Ver B.II.2.a.2.b.6.f.1.
- 148.- "Palese": "manifesto, noto, chiaro". (Garzanti Diz.).
- 149.- "Oscuro": "fig. non chiaro, difficile a comprendersi". (Garzanti Diz.).
- 150.- "Subbuglio": "agitazione, confusione". (Garzanti Diz.).
 "Confuso": "non chiaro". (Garzanti Diz.).
- 151.- "Evidenza": "chiarezza..." (Garzanti Diz.).
- 152.- Ver B.II.2.a.2.a.6.
- 153.- Ver el comentario a (LV) en B.II.2.a.2.b.3.a.
- 154.- Ver en A.III. nota 17.
- 155.- "Disbrogliare": "liberare da una serie di complicazioni o di impedimenti vari." (Devoto Diz.).
 "Disbrogliare": "lett. sciogliere un intrico, i nodi. fig. risolvere una questione intricata, difficile." (Battaglia Diz.).
- 156.- Ver nota 28.
- 157.- Ver nota 29.
- 158.- "Rimpiangere": "ricordare piangendo; ricordare con desiderio e rammarico cose o persone che non si hanno più." (Garzanti Diz.).
- 159.- "La chiusa è generica e, forse, oratoria. Vuole svagare il lettore più che precisare le ragioni del rammarico?" (Valentini, A.Lettura.

- op. cit.; pág. 142).
160. - No hemos encontrado ningún crítico que haya analizado estos versos. El tema de la invitación, de la incitación de lo opuesto aparece en otro contexto, en Riviere:
- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza." (LX).
161. - Ver B. II. 2. a. 2. b. 1. a.
162. - "Groppo": "groviglio, intrico, viluppo... nodo intricato. fig. sensazione di oppressione, che non consente di parlare e di sprimersi. Dubbio, difficoltà; problema, enigma. Vincolo morale; legame affettivo o di parentela." (Battaglia Diz.).
163. - Actitud de rendición, de abandono:
- "Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà." (XLIV)
- También la actitud de encantamiento de Caffè a Rapallo. Ver B. II. 2. a. 2. b. 1. a.
164. - "Delirare": "dal lat. "delirare", orig. uscir dal solco, deriv. di "lira" (solco) con "de-", che indica allontanamento". (Garzanti Diz.).
165. - B. II. 2. a. 2. b. 1. a.
166. - B. II. 2. a. 2. c. 1.
167. - La relación cerramiento - silencio es evidente en este contexto:
- "Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino: di scontare
la vostra gioia con la mia condanna." (LIV).
168. - A. II. 2. a.
169. - B. II. 2. a. 2. b. 5. f.
170. - "Sgretolarsi": "rompersi in minuti frammenti, frantumarsi". (Garzanti Diz.).
171. - "Nessuna distinzione fra l'uso semanticamente indifferenziato di "attimo", "istante", "minuto", "momento", che indicano costantemente la brevità, la discontinuità e l'irreversibilità del tempo, onde l'esistere rimane frattura vertiginosa priva di continuità e unità." (Graziosi, E., op. cit.; pág. 159).
172. - "Schiutto": "puro, semplice... liscio, diritto." (Garzanti Diz.).
"Forbito": "netto, pulito..." (Garzanti Diz.).
"Netto": "pulito, senza macchia". (Garzanti Diz.).
"Puro": "si dice di materia che non è mescolata... semplice, netto". (Garzanti Diz.).

173. - "Soglia": "inizio..." (Garzanti Diz.).
174. - Ver B.II.2.a.2.b.4.c.
175. - "Lordura": "l'essere lordo, sudicio". (Garzanti Diz.).
176. - Ver A.II.1.a.
177. - Ver B.II.2.a.2.b.6.g. y B.II.2.a.2.b.6.h.
178. - Ver B.II.2.a.1.b.1.
179. - "Sospendere": "appendere, attaccare ql. co. in alto in modo che penda all'ingiù..." (Garzanti Diz.).
180. - B.II.2.a.2.b.4.c.
181. - "Dipendere": "derivare, procedere; esser causato o determinato. (Dal lat. "dependere", pendere da)". (Garzanti Diz.).
182. - "Diruto": "diroccato". (Garzanti Diz.).
"Diroccare": "ant. precipitare, cadere dall'alto con impeto". (Garzanti Diz.).
183. - En el primer contexto (XIII) Montale se refiere a un "fuschello": "rametto sottile di legna secca". (Garzanti Diz.).
184. - "Ceduo": "si dice di bosco o di pianta soggetti a taglio periodico". (Garzanti Diz.).
185. - Cirlot, J.E., op. cit.; pág. 393.
186. - "I loro voli... mozzati, stentati, ci sfiorano quasi a riallacciare, per loro da poco strappati da noi, i rapporti di un tempo." (Valentini, A. *Lettura...*, op. cit.; pág. 192).
187. - Conexión que había sido rota también en la imagen del viento que "spiana il groppo torbido / delle salse correnti e le rivolge / donde trassero". Es decir, el viento deshace la maraña (elemento de conexión con el pasado) de las corrientes y las aparta, las aleja de donde habían partido.
188. - Y de las cuales ya no penden frutos.
189. - "Anello": "oggetto a forma di cerchio". (Garzanti Diz.).
190. - Ver. B.II.2.a.2.b.5.a. y B.II.2.a.2.b.5.e.
191. - "Diverso": "volto in altra direzione (anche fig.); che differisce, che si scosta interamente, che è altra cosa; in altra maniera, in modo diverso." (Garzanti Diz.).
192. - "Fisso": "che non muta luogo e posizione, che non varia, che non può essere variato; stabilito in precedenza". (Garzanti Diz.).
193. - "Libertà": "facoltà dell'uomo di agire spontaneamente, per iniziativa della propria volontà e della propria ragione". (Devoto Diz.).
194. - "Miracolo": "fatto sensibile operato da Dio al di fuori delle leggi della natura". (Garzanti Diz.).
195. - "Necessario": "che non può non essere, o non può essere in modo diverso da come è." (Garzanti Diz.).
196. - "Contingente": "si dice di ciò che non soggiace alla rigida necessità causale (contr. "necessario")". (Garzanti Diz.).
197. - "Norma": "precepto generale che si deve seguire; prescrizione di legge." (Garzanti Diz.).
198. - "Impetuoso": "che si muove con impeto; rapido e violento". (Garzanti Diz.).

199. - Coincide con el simbolismo general del hielo: "Siendo el agua el símbolo de la conexión de lo formal y lo informal, el elemento de transición entre los ciclos, moldeable por naturaleza (...) el hielo representa principalmente dos cosas: la modificación del agua por el frío, es decir, la congelación de su significado simbólico; y la petrificación de sus posibilidades. Por ello se ha definido como el estrato rígido que separa la conciencia del inconsciente o cualquier plano de la determinación de su dinamismo." (Ciriot, J. E. op. cit.; pág. 250).
200. - Ver B.II.2.a.2.c.1.
201. - Ver A.II.1.b.
202. - "Trasalimento": "il trasalire; moto lieve e repentino di stupore, spavento o emozione." (Garzanti Diz.).
"Trasalire": "dal fr. ant. "tressaillir", comp. di "tres", che e il lat. "trans" al di là, oltre e "saillir", che e il lat. "salire", saltare". (Garzanti Diz.).
203. - "Volontà": "capacità di volere, ossia il potere determinarsi consapevolmente a compiere un atto, per ottenere un fine..." (Garzanti Diz.).
204. - Ver análisis de Clivo en B.II.2.a.1.b.1.
205. - En este caso lo que desaparece es la comunicación: "gesto", "voce".
206. - "Confondersi": "mescolarsi provocando confusione o rendendosi invisibile; divenire indistinto per la lontananza nello spazio o nel tempo". (Garzanti Diz.).
207. - En castellano, expresiones como "ha dado un bajón", "descender en la escala social", etc. En el cristianismo el descenso a los infiernos, o, en la mitología clásica, el mito de Orfeo.
208. - "Ascender a los cielos", "ha merecido un ascenso", "ascender en la escala social", etc.
209. - Ver también B.II.2.a.1.b.1.
210. - "Radura": "spazio prativo in un bosco o in una foresta". (Garzanti Diz.).
211. - Ver A.I.1.b.
212. - "Spento": "fig. privo di luce, di vivezza. fig. che non esiste più; morto". (Garzanti Diz.).
213. - Hay que tener presente la relación alba - principio. Ver A.I.1.d.
214. - La oposición es evidente:



216. - Esta relación ha sido señalada por E. Graziosi (op. cit.; pág. 147).
217. - "Erompere": "uscir fuori con impeto". (Garzanti Diz.).
218. - "Sconvolgere": "mettere sossopra, disorganizzare." (Garzanti Diz.).
219. - No creemos que sea ajena esta semántica del salto a la dialéctica hegeliana y a toda su concepción del tiempo y de la historia: el ritmo de las oposición en que la antítesis a una tesis es necesaria para que una nueva realidad se manifieste. Y aunque Montale no sea un poeta marxista, sí puede tener presente la teoría de Marx en lo que se refiere al paso del antiguo estado cualitativo a uno nuevo, para lo cual es necesario un salto brusco.
220. - Valentini, A. Saggio di semantica montaliana, il volo en Le ragioni..., op. cit.; págs. 145-188).
D'Arco Silvio Avalle, Gli orecchini di Montale. Milano, Il Saggiatore, 1965; págs. 44-51.
Forti, M. op. cit.; pág. 59.
221. - La relación no es fortuita: "La luz, el vuelo, la ligereza (...) son elementos en conexión con el simbolismo general del aire". (Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 68).
222. - Ver B.II.1.a.
223. - Citado por Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 477.
224. - "En general, aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación" (Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 100).
225. - "La idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación es común a muchos pueblos y tradiciones, concordando ya con el gran mito del origen celeste del hombre, su caída y su aspiración a retornar a la patria celestial, todo lo cual da al ser humano un carácter de extranjería en la morada terrestre a la vez que una transitoriedad a todos sus pasos por la misma. El hombre parte y regresa (exitus, reditus) a su lugar de origen." (Cirlot, J. E. op. cit.; pág. 369).
226. - "Nel mezzo del cammin di nostra vita". (Alighieri, Dante, op. cit. Inf. I, 1).
227. - "Vagar": "andar de un lado para otro sin propósito determinado. Andar por un sitio sin hallar camino o lo que se busca". (Casares Dicc.).
- 227bis. - "Viaggio": "lo spostarsi da un luogo a un altro, che sia distante dal primo". (Garzanti Diz.).
228. - "El retorno al domicilio propio o al materno, la vuelta a la patria, a la ciudad o al lugar natal, son símbolos de la muerte, considerada no como destrucción total, sino como reintegración del espíritu en el espíritu." (Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 397).
229. - Cirlot, J. E., op. cit.; pág. 310.
230. - B.II.2.a.1.b.6.
231. - "Stupire": "riempito di stupore". (Garzanti Diz.).
"Stupore": "ant. stato di stordimento." (Garzanti Diz.).
Ver B.II.2.a.1.b.3.
232. - "Decisione": "atto, effetto del decidere; risoluzione; scelta; ...

- ant. divisione, separazione delle parti di un tutto." (Garzanti Diz.).
- 233.- Ver Apéndices 2 y 3.
- 234.- Incluyendo campos, denotativamente tan distantes, como el del sonido o la luz (gris).
- 235.- Graziosi, E., op. cit.
- 236.- "Radura": "tratto di terreno privo o quasi di alberi e cespugli; spazio di una superficie che presenti un aspetto più rado di altri." (Devoto Diz.).
- 237.- "Vallo": "... ogni trinceramento difensivo". (Garzanti Diz.).
- 238.- - "Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)
- 239.- - "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io." (LVI)
- "Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, — ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine..." (I)
- "Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra." (V)
- "Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.
- Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno.
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno." (LVI).
- 240.- Ver B. II. 2. a. 2. b. 6. a.
- 241.- - "Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi." (LVI)
- "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io." (LVI).
- 242.- "Según Aigremont, citado por Stekel, "el zapato, lo mismo que el pie y la huella del pie, tiene además un significado funerario. En cierto sentido, el moribundo se marcha". De su partida no quedan más testimonios que sus últimas huellas." (Ciriot, J. E., op. cit.; pág. 374).
- 243.- B. II. 2. a. 2. b. 6. e.
- 244.- Algo que no es capaz de florecer y, por lo tanto, de realizarse. Ver B. I. 1. b.

245. - "Essenza": "l'intima natura, l'insieme dei caratteri fondamentali di una cosa, senza dei quali non può essere quella che è. (Dal lat. "essentia", deriv. di "esse", essere)". (Garzanti Diz.).
246. - B.II.2. a.2.b.6.j.
247. - Ver nota 231 y la relación sorpesa - inmovilidad en B.II.2. a.1.b.3.
248. - Hay que tener presente el carácter triste y nostálgico de la elegía, frente al exaltador del himno:
 "Elegia": "componimento letterario, genrl. improntato a motivi di confessione autobiografica o di sfogo sentimentale". (Devoto Diz.).
 "Inno": "componimento lirico ... ispirato all'esaltazione di valori ideali coltivati o proposti nell'ambito di una comunità" (Devoto Diz.).
249. - "Fra le poesie più antiche sono Riviere (1920)..." (Montale, E., Ossi di seppia. Milano, Mondadori, 1973; pág. 145).
250. - Ver notas 67 y 68.

B. II. 2. a. 3. Voluntad
=====

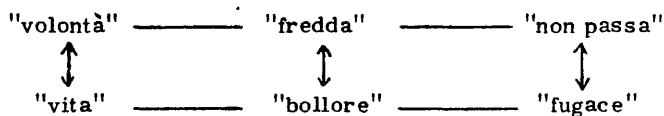
A la hora de estudiar el tema de la voluntad en Ossi di Seppia, debemos distinguir entre voluntad individual o personal, por un lado, y otra voluntad que se le opone. En los cuatro contextos en que figura la palabra "volontà", aparece adjetivada:

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di un volontà fredda che non passa.
Altro fui..." (XLII)
- "Oggi una volontà di ferro spazza l'aria,
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi
e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava." (XLVII)
- "Triste anima passata
e tu volontà nuova che mi chiami,
tempo è forse d'unirvi
in un porto sereno di saggezza." (LX)
- "Lo guarda il triste artiere che al lavoro si reca
e già gli batte ai polsi una volontà cieca." (XI)

Si exceptuamos el contexto (LX) que corresponde a Riviere - y como tal, adquiere un nuevo contenido positivo (1) - y el (XI), en los dos primeros, (XLII) y (XLVII), vemos la voluntad como algo exterior, independiente de la del propio poeta o de la de los demás seres naturales. En el primero, la voluntad individual ("avrei voluto") resulta frustrada ("altro fui") y se distingue claramente de esa otra "volontà fredda" (2), insensible, indiferente

y, además, "che non passa". Aquí, por lo tanto, se opone "volontà fredda che non passa" a "il bollore della vita fugace" que aparece en el mismo poema unos versos después:

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace..." (XLII)



Como puede verse se establece una oposición entre "volontà" y "vita", atribuyéndose a la primera una falta de sentimientos ("fredda" (3)) y una duración ilimitada ("che non passa"), frente al sentimiento ("bollore") (4) y fugacidad ("fugace") de la segunda (5). Ahora bien, estas mismas características son las que encontramos en el segundo contexto (XLVII) en que "volontà" aparece acompañada del sintagma "di ferro" (6), es decir, resistente.

Si pasamos a (XI) podemos ver cómo la voluntad ya no es exterior, sino que se trata de la propia voluntad del "artiere", que es calificada por un adjetivo totalmente diferente en cuanto al contenido: "cieca" (7), es decir, incapaz de ver la realidad.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, nos encontramos en primer lugar, con una voluntad exterior, que está por encima de la nuestra, absolutamente indiferente, no sometida al tiempo (sino que, por el contrario, nos somete a él) y otra, interior, humana, ciega en cuanto que no es consciente de la existencia

de la primera.

Ahora bien, si "volontà" (8) es la capacidad de determinarse, podemos identificar la voluntad exterior, resistente, indiferente, como una voluntad que nos determina, mientras que la nuestra es algo destinado, precisamente por la existencia de la otra, al fracaso. En este sentido la oposición que se manifiesta en (XLII): "avrei voluto" \longleftrightarrow "altro fui".

La falta de esperanza y de confianza, se manifiesta en el uso del condicional en los verbos pertenecientes al campo de la voluntad, que más que una voluntad decidida, expresan un tímido deseo:

- "Siete voi la mia preda, che m'offrite
un'ora breve di tremore umano.
Perderne non vorrei neppure un attimo:
è questa la mia parte, ogni altra è vana." (LIV)
- "Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino: di scontare
la vostra gioia con la mia condanna." (LIV)
- "Vorrei dirti che no che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io." (LVI)
- "Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommossi campi
del mare spuma o ruga." (LVI)

La importancia de la voluntad personal y, al mismo tiempo, la duda que el poeta manifiesta respecto a la capacidad de ésta de lograr la salvación, es evidente en el contexto (LVI), en el que el presente de indicativo ("solo chi vuole") es matizado por "forse" y "chissà", y en el que, manifiestamente, como en In limine, se rechaza cualquier posibilidad para el propio poeta.

Dentro del tema de la voluntad, es importante el de la decisión, que Montale, en el contexto (XLII) identifica con la autodeterminación:

- "... e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina." (XLII) (9)

Esta autodeterminación, sin duda, se opone a "volontà fredda" y "di ferro", que nos determina, es decir, con el camino trazado de antemano, con los límites impuestos:

- "Un ondulamento sovverte
forme confini resi astratti:
ogni forma decisa già diverte
dal cammino. La vita cresce a scatti." (LV)

Frente al contenido positivo de la decisión, encontramos el opuesto, el de la indecisión (10):

- "... stente creature
perdute in un orrore di visioni.
Non era lieve guardarle
per chi leggeva in quelle
apparenze malfide
la musica dell'anima inquieta
che non si decide." (XLV)
- "e un'aria oscura grava
sopra un mondo indeciso." (X)

El tema de la decisión está a su vez ligado a otros dos clave: el de los límites (11) y el del corte (12); en efecto, ambos aparecen relacionados en (XLII):

- "... e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina." (XLII)

En este sentido nos remitimos a lo que decimos cuando estudiamos el tema de la mente (13). Pero sí quisiéramos llamar la atención aquí sobre un contexto en que aparece de nuevo relacionado el tema de la voluntad con el de los límites, esto es, con la posibilidad de superación de éstos:

- "Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io." (LVI)

Como puede verse, tan sólo la voluntad ("solo chi vuole") puede hacer superar esos límites del tiempo ("passerai di là dal tempo", "s'infinita" (14)).

Frente a esta decisión, encontramos la rendición, asumida por el poeta (15), o la resignación, esto es, la aceptación de una voluntad superior y de los límites impuestos:

- "Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina

quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno;" (LVII)

La única posibilidad de salvación (repetimos, dudosa) está, como dice el poeta en In limine en "procedere" y no en "cedere" (16), aunque "procedere" tampoco ofrece demasiadas esperanzas:

- "e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)

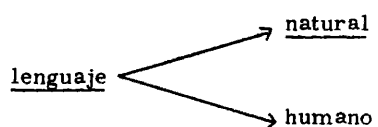
Llamamos la atención aquí sobre "forse" que introduce la duda, no sólo en la posibilidad de salvación, sino también en la probabilidad del determinismo ("e forse tutto è fisso, tutto è scritto") que representa esa voluntad que, por encima de la nuestra, nos encierra en los límites del tiempo.

NOTAS

1. - Ver B.II.2.a.2.c.2.
2. - "Freddo": "fig. che rivela mancanza di sensibilità, incapacità di ogni partecipazione affettiva... mostrarsi freddo con qlc., riservato, indifferente." (Garzanti Diz.).
3. - Ver nota 2.
4. - "Bollore": "... passione intensa". (Garzanti Diz.).
5. - "Fugace": "di breve durata; caduco, fallace". (Garzanti Diz.).
6. - "Ferro": "di ferro: eccezionalmente resistente (fisicamente o moralmente) ... volontà di ferro..." (Devoto Diz.).
7. - "Resistente": "durevole..." (Garzanti Diz.).
8. - "Cieco": "che non può vedere; privato degli occhi o della vista... fig. privo di discernimento". (Garzanti Diz.).
9. - "Volontà": "la capacità di volere, ossia il potere di determinarsi consapevolmente a compiere un atto per ottenere un fine nonché di reprimere in sé le tendenze contrarie". (Garzanti Diz.).
10. - Ver B.II.2.a.2.a.2.
11. - Ver B.II.2.a.2.a.2.
12. - "Determinare": "fissare i termini di ql. co. decidere". (Garzanti Diz.).
13. - "Decidere": "determinare, stabilire definitivamente ... (Dal lat. "decidere", tagliar via, comp. di "de-" che indica allontanamento e "caedere", tagliare." (Garzanti Diz.).
14. - Ver B.II.2.a.2.a.2.
15. - "Infinito": "lat. "infinitus", comp. di "in-" negativo e "finitus", p.p. di "finire", limitare, finire." (Garzanti Diz.).
16. - Ver en B.II.2.a.2.c.2. el comentario a Casa sul mare.
17. - Ver B.II.2.a.2.b.1.a.

B.II.2.b. SOCIEDADB.II.2.b.1. La comunicación
=====B.II.2.b.1.a. El lenguaje humano y el natural

Antes de entrar en el tema, hemos de advertir que, a pesar de la diversidad de lexicalizaciones ("parola", "sillaba", "lettera", etc.) todas poseen en el texto un rasgo común, el de comunicación. Dentro de este campo el poeta distingue entre lo que las cosas, la naturaleza, le dice y lo que él comunica, diferenciando así dos lenguajes: uno, el natural y otro el humano, el propio:



El lenguaje humano, el propio, es considerado por Montale como gastado, insuficiente:

- "Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo." (XIV)
- "Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari..." (XLIII)
- "Non ho che queste frasi stancate " (XLIII)
- "... il mio balbo parlare..." (XLIII)

Frente a este lenguaje gastado (1), está el lenguaje fresco y vivo de la naturaleza:

- "dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare: -

io che sognava rapirti
 le salmastre parole
 in cui natura ed arte si confondono,
 per gridar meglio la mia malinconia
 di fanciullo invecchiato che non doveva pensare." (XLIII)

Comparemos la adjetivación:

<u>lenguaje humano</u>	"storta e secca (sillaba)" "fruste (lettere)" "stancate (frasi)"
<u>lenguaje natural</u> (mar)	"salmastre (2) (parole)"

El resultado es, en el poeta, una continua frustración en lo que respecta a la comunicación artística. En contraposición al lenguaje del mar, en que el arte y la naturaleza (la naturalidad, la espontaneidad y el artificio) se unen en una síntesis que para el poeta es una meta a alcanzar (e inalcanzable), está su lenguaje cansado, consumido, agotado y balbuciente, indeciso:

- "Potessi almeno costringere
 in questo mio ritmo stento
 qualche poco del tuo vaneggiamento;
 dato mi fosse accordare
 alle tue voci il mio balbo parlare..." (XLIII)

Esta frustración artística se extiende a toda su capacidad comunicativa. Hemos observado cómo en los contextos en que aparece "dire", este signo va acompañado de otros que matizan o niegan su contenido de comunicación, siempre que el sujeto es el poeta. Por el contrario, cuando lo es la naturaleza, esto no sucede:

- "Mondo che dorme o mondo che si gloria
d'immutata esistenza, chi può dire?" (VIII)
- "Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo." (XIV)
- "Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua
e recano il loro soffrire con sé come un talismano." (XVII)
- "Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma..." (XVII)
- Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino ..." (LIV)
- "Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;" (LVI)

Excepto el contexto (XVII), todos los demás indican un estado de duda, de indecisión que se refleja en el acto comunicativo. Ahora comparémoslos con los contextos en los que el sujeto es la naturaleza:

- "e i ciuffi delle avide canne
dicevano all'acque nascoste,
scrollando, un assentimento." (XXXVIII)
- "mare....
.....
..... tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo;" (XXXVII)

- "Gremite d'invisibile luce selve e colline
mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni." (IV)
- "Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia." (XXXIX)

Este fenómeno se da con otros signos:

- "dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare..." (XLIII)

La naturaleza habla al poeta con absoluta seguridad:

- "E il flutto che si scopre oltre le sbarre
come ci parla a volte di salvezza;" (LIV)
- "Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva." (LX)
- "S'è rifatta la calma
nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta." (XLVIII)
- "Perdersi nel bigio ondoso
dei miei ulivi era buono
nel tempo andato — loquaci
di riottanti uccelli
e di cantanti rivi." (L)

B. II. 2. b. 1. b. El signo

Podemos afirmar que el auténtico protagonista o sujeto del campo de la comunicación en Ossi di seppia es la naturaleza. Esta no sólo habla, sino que se constituye en signo:

- "Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle

ma le belle sorelle che si guardano viaggiare." (XLV)

- "Lieto leggerò i neri
segni dei rami sul bianco
come un essenziale alfabeto." (IV)
- "È come un falò senza fuoco
che si preparava per chiari segni..." (LV)
- "Nell'onda e nell'azzurro non è scia.
Sono mutati i segni della proda
dianzi raccolta come un dolce grembo." (LIV)

El poeta lee estos signos:

- "Lieto leggerò i neri
segni dei rami..." (IV)
- "Non era lieve guardarle
per chi leggeva in quelle
apparenze malfide
la musica dell'anima inquieta
che non si decide." (XLV)
- "Non si leggeva più in faccia
al mondo la traccia
della frenesia durata
il pomeriggio" (L)

Si nos fijamos en los dos últimos contextos, vemos cómo el poeta se sirve en su lectura, del aspecto exterior de las cosas, para alcanzar un significado:

"leggeva"—"in quelle apparenze"—>"la musica"—>"dell'anima inquieta"

"leggeva" — "in faccia" —> "la traccia" —> "della frenesia"

"Apparenze" y "faccia" poseen un rasgo en común: el aspecto exterior (3). "Musica" y "traccia" (4) representan los signos. La última columna es el contenido, el significado. Se opone claramente, como algo interior ("anima", "frenesia" (5)) a algo exterior ("apparenze", "faccia").

Pero quizá donde el tema se manifiesta más intensamente, es en Arsenio:

- "... e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri." (LIII)

"Gesto" y "parola" se convierten en "il cenno" (6), esto es, en la explicación breve y concisa de la vida de Arsenio. Pero quizá la clave esté en otro poema, en Debole sistro al vento (XXXI), donde, como bien dice Valentini (7) se establece la analogía cigarra - hombre, pero, añadimos nosotros, especialmente, la de sonido - vida:

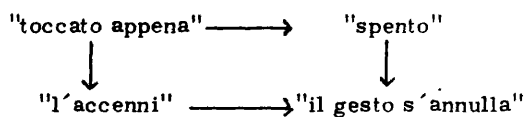
- "Debole sistro al vento
d'una persa cicala,
toccato appena e spento
nel torpore ch'esala.

Dirama dal profondo
in noi la vena
segreta: il nostro mondo
si regge appena.

Se tu l' accenni, all' aria
bigia treman corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte.

Il gesto indi s' annulla,
tace ogni voce,
discende alla sua foce
la vita brulla. " (XXXI)

El sonido, el de la cigarra, se identifica en el texto con "accenni", es decir, con "cenno" y con "gesto". A estos dos momentos del sonido ("toccato appena e spento") corresponden "accenni" y "il gesto indi s' annulla":



Ahora bien, tanto "cenno" como "gesto" entran en la definición de "segno" (8). Este "cenno" y este "gesto" se identifican con el "ritornello" de Arsenio (LIII) que es definido como "segno":

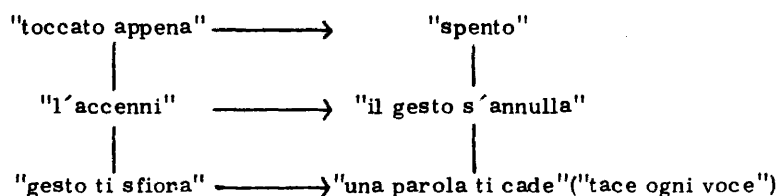
- "Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or pioverno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgere l' ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

E il segno d' un' altra orbita: tu seguilo. " (LIII)

Y este "segno" es también el "gesto" que "sfiora" (9) a Arsenio:

- "e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
 nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
 la porta con la cenere degli astri." (LIII)

El "gesto che ti sfiora" y la "parola ti cade accanto" corresponden a los dos momentos que hemos visto en el poema anterior (XXXI):



Porque todo este breve proceso es tan sólo el "cenno", la explicación de esa vida quemada ('vita brulla') o de esa "vita strozzata" (10) que también en el caso de Arsenio es arrastrada, por el viento, con la ceniza ("cenere" - "brulla") de los astros. El significado de ese signo, de esa palabra que es la vida, no es otro que la combustión:

- "... non sono
 che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
 questo, non altro, è il mio significato." (XLIV)

En el ámbito de la connotación de la palabra, sin duda, debe entenderse el del nombre, tema que adquiere una especial intensidad en Fine dell'infanzia:

- "Ma dalle vie del monte si tornava.
 Riuscivano queste a un'instabile
 vicenda d'ignoti aspetti
 ma il ritmo che li governa ci sfuggiva.

Ogni attimo bruciava
 negl'istanti futuri senza tracce.
 Vivere era ventura troppo nuova
 ora per ora, e ne batteva il cuore.
 Norma non v'era,
 solco fisso, confronto,
 a sceverare gioia da tristezza.
 Ma riaddotti dai viottoli
 alla casa sul mare, al chiuso asilo
 della nostra stupita fanciullezza,
 rapido rispondeva
 a ogni moto dell'anima un consenso
 esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro. " (XLV)

Podemos distinguir en este contexto dos partes contrapuestas: una, el lugar donde desembocan los caminos del monte, caracterizado por la inestabilidad, el movimiento:

- "Riuscivano queste a un instabile
 vicenda d'ignoti aspetti
 ma il ritmo che li governa ci sfuggiva. " (XLV)

Además de estas características, fijémonos en que el poeta habla de una "vicenda d'ignoti aspetti". Cuando hemos analizado la relación naturaleza - signo, hemos visto cómo el poeta a través del aspecto (exterioridad) llega al significado (interioridad) (11). Si pasamos a la segunda parte del contexto, observaremos que se opone a la primera precisamente por lo contrario: el equilibrio, la estabilidad: "il nostro mondo aveva un centro". Pero, además, en contraposición a "vicenda d'ignoti aspetti", "si vestivano di nomi le cose". Este proceso de nominación se identifica con el acuerdo ("consenso") (12) entre lo interior ("anima") y lo exterior ("esterno").

"Consenso" se opone, también, mediante su rasgo "accordo" (13) a "ritmo" (14) y a "moto" (15). Vemos cómo el poeta establece estas oposiciones mediante términos que pertenecen al campo musical. Pero lo importante es ver cómo en la primera parte del contexto el movimiento está fuera de los adolescentes, y en la segunda, dentro ("moto dell'anima") (16). En la segunda parte, a la inquietud interior, responde una seguridad exterior, una estabilidad, una fijación:

- "D'altra semenza uscita
d'altra linfa nutrita
che non la nostra, debole, pareva la natura.
In lei l'asilo, in lei
l'estatico affisare..." (XLV)

Este "affisare", este "consenso", repetimos, se identifican con un proceso de nominación:

- "si vestivano di nomi
le cose..." (XLV)

La identificación nombre - estabilidad, se da en otro contexto:

- "Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome." (XLIX)

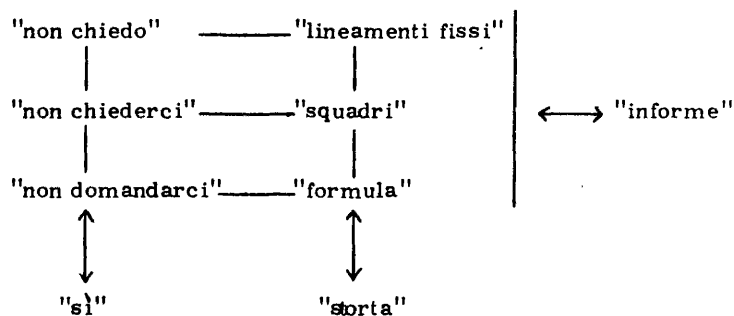
B. II. 2. b. 1. c. Las preguntas y las peticiones

En principio, debemos distinguir entre lo que el poeta pide y lo que los demás piden al poeta. En general, hemos advertido que en la ma-

yoría de los contextos se trata de peticiones negativas, es decir, se habla de lo que no se pide:

- "Mia vita, a te non chiedo lineamenti fissi, volti plausibili o possessi." (XVIII)
- "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato l'animo nostro informe ..." (XIV)
- "Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, s' qualche storta sillaba e secca come un ramo." (XIV)

Es evidente la relación "chiedere" - "forma", es decir, lo que el poeta no pide a la vida es una forma fija. Tampoco él puede darla. Prestemos atención a los términos que se refieren a la forma: "lineamenti", "squadri", "formula" (17), que se oponen a "informe" y en cierto modo a "storta":



Ante estas peticiones negativas o no peticiones, Montale responde también negativamente:

- "Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo." (XIV)

B. II. 2. b. 1. d. El mutismo

Este tema posee las características propias del silencio (18). Una de éstas es precisamente la relación silencio - abandono:

- "Voi mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace.
Il canto che singhiozza è un canto di pace." (XXIII)

Estamos de acuerdo con la interpretación que da Valentini, en la que resulta evidente la relación que señalamos: el que calla, cede. Así el mutismo, el silencio se presenta como una rendición ante el destino:

- "Il gesto indi s'annulla,
tace ogni voce,
discende alla sua foce
la vita brulla." (XXXI)

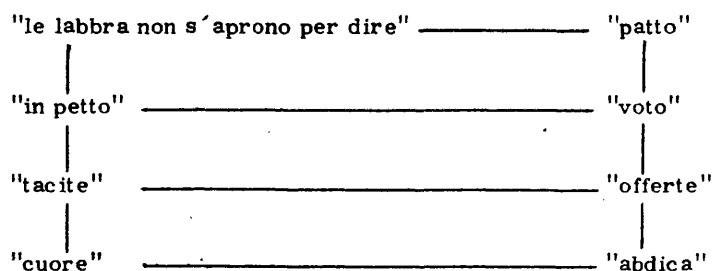
En este sentido se hace especialmente dramático el tema de la multitud callada, silenciosa:

- "Lascia la taciturna folla di pietra
per le derelitte lastre..." (XI)
- "... ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto." (XXVII)

La "taciturna folla di pietra" que Valentini interpreta como si fuera de estatuas (20), y que nosotros pensamos se trata más bien de una "ghiacciata moltitudine di morti" (21), representa la aceptación ("taciturna") de ese destino de inmovilidad, de petrificación (22). Aceptación que a veces se hace a cambio de un pacto, siempre silencioso, en el que se ofrece la propia condena a cambio de la salvación de los demás:

- "Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino: di scontare
la vostra gioia con la mia condanna.
 È il voto che mi nasce ancora in petto,
 poi finirà ogni moto. Penso allora
 alle tacite offerte che sostengono
 le case dei viventi; al cuore che abdica
 perché rida un fanciullo inconsapevole;" (LIV)

Veamos la estructura:



Lo conseguido a cambio de esa abdicación es:

- "scontare la vostra gioia con la mia condanna"
- "sostengono le case dei viventi"
- "rida un fanciullo inconsapevole"

A esto, hay que añadir, otro contexto, con estructura análoga, que se refiere a la propia vida del poeta:

- "Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostiene sulla via..." (LVIII)

NOTAS

1. - "Secco": "... arido ..." (Garzanti Diz.).
 "Frusto": "consumato dall'uso". (Garzanti Diz.).
 "Stancare": "logorare le forze fisiche o morali". (Garzanti Diz.).
 "Balbo": "balbuziente". (Garzanti Diz.).
2. - "Salmastro": "che sa di sale, che contiene sale". (Garzanti Diz.).
 "Sale": "fig. spirito, arguzia". (Garzanti Diz.).
 "Arguzia": "acutezza e vivacità d'ingegno; brio nell'esprimersi". (Garzanti Diz.).
3. - "Apparenza": "aspetto esterno". (Garzanti Diz.).
 "Faccia": "apparenza, aspetto". (Garzanti Diz.).
4. - "Traccia": "sin. orma, segno". (Garzanti Diz.).
 "Musica": Se refiere, sin duda, a las notas (signos) musicales, ya que va unido a "leggere". Hay que tener presente otro contexto:
 - "Tentava la vostra mano la tastiera,
 i vostri occhi leggevano sul foglio
 gl'impossibili segni;" (XXIX)
5. - "Frenesia": "pazzia, delirio; fig. desiderio, brama. Pensiero, vagheggiamento fantastico. (Dal lat. mediev. "phrenesia" per il class. "phrenesis -is", dal gr. "phrenesis -eos", deriv. di "phre'n phrenós", animo, mente." (Garzanti Diz.).
6. - "Cenno": "notizia, spiegazione succinta". (Garzanti Diz.).
7. - Valentini, A. Lettura... op. cit.; pág. 116.
8. - "Segno": "ogni impronta visibile lasciata da ql. co.; oggetto o figura che serve a distinguere o a indicare; ogni figura o espressione grafica usata convenzionalmente per rappresentare ql. co.; simbolo; fatto da cui si può dedurre ql. co.; indizio; cenno, gesto" (Garzanti Diz.).
9. - "Sfiorare": "passare vicino toccando appena". (Garzanti Diz.).
10. - "Strozzato": "si dice di voce che esce a stento dalla gola". (Garzanti Diz.).
11. - B. II. 2. b. 1. b.
12. - "Consenso": "accordo". (Garzanti Diz.).
13. - "Accordo": "consonanza di voleri, di sentimenti; mus. unione simultanea di più suoni." (Garzanti Diz.).
14. - "Ritmo": "il succedersi regolare nel tempo di suoni" (Garzanti Diz.).
15. - "Moto": "mus. passaggio della voce da un suono all'altro". (Garzanti Diz.).
16. - La relación "moto dell'anima" - "moto" musical se establece en otro contexto:
 - "Non era lieve guardarle
 per chi leggeva in quelle
 apparenze malfide
 la musica dell'anima inquieta
 che non si decide." (XLV)

- 17. - "Formula": "dim. lat. di "forma", forma.". (Garzanti Diz.).
- 18. - Ver A.I.2.c. en donde estudiamos el silencio como oposición a sonido, mientras que aquí lo hacemos como contrapuesto a lengua-
je.
- 19. - "Invano voi, mie parole, volete rivelare il morso segreto, la tempesta che soffia nel mio cuore. Tutto è inutile. Ha ragione chi cede, chi tace." (Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 95).
- 20. - Valentini, A. Lettura..., op. cit.; pág. 60.
- 21. - Arsenio (LIII).
- 22. - Ver A.II.2.b.

C. LA EXISTENCIA

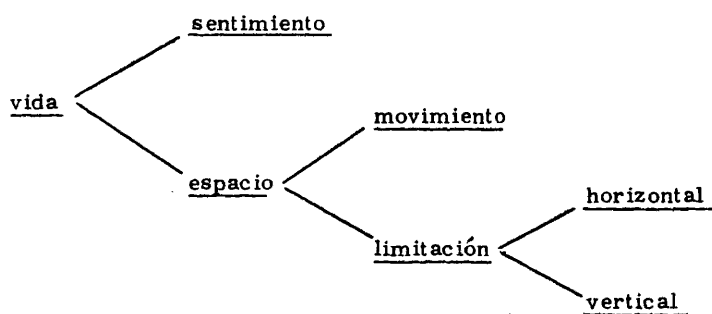
"E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia" (XV)

Estos son, sin duda, unos de los versos más famosos y conocidos de todo el libro, hasta el extremo de que es raro un comentario sobre la obra que no los cite. Nosotros también los hemos elegido para iniciar este último capítulo del trabajo que, lógicamente, nos va a confirmar lo ya dicho en todos los anteriores, en los que no hemos hecho más que zambullirnos en el concepto de la existencia que Montale manifiesta en su primera obra y resaltar las imágenes en que este concepto se lexicaliza y sus relaciones. Hablar de la existencia, en último término, es hablar del tiempo, de los sentimientos, de la naturaleza, del pensamiento, etc. ... y considerar estos temas es hacerlo de la existencia, de la vida y de la muerte. En este sentido, si el análisis de los otros campos nos ha llevado, indefectiblemente, a la existencia, éste nos lleva, de igual modo, a los otros (1).

Como afirma Joaquín Arce, el poema al que pertenece el contexto citado, *Meriggiare pallido e assorto*, "es una síntesis de motivos clave que no sólo definen un paisaje, sino el vivir y el tormento de vivir" (2). En efecto, podemos considerar centro o eje del poema, el lexema "vita", siendo la definición que de éste da el poeta, una muestra significativa, una síntesis del concepto de la existencia materializado en el libro, que nos va a servir de punto de partida para iniciar el análisis del tema.

La primera relación con la que nos encontramos es la existente entre "vita" y "travaglio" (3), que a su vez, pone en conexión los dos campos: el de la existencia y el del sentimiento. Ambos conceptos se identifican con un movimiento ("seguitare") y con unos límites ("muraglia" y "che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia"), que corresponden, respectivamente, a una limitación horizontal ("seguitare una muraglia" (4)) y vertical ("che ha in cima cocci

aguzzi di bottiglia"):



C. a. LA RELACIÓN VIDA-SENTIMIENTO

En ésta predominan sentimientos negativos, como el que acabamos de ver ("travaglio"), pero el de crueldad es el que sobresale con más evidencia:

- "Addio! - fischiano pietre tra le fronde,
la rapace fortuna è già lontana,
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, --
e la vita è crudele più che vana." (LI).
- " Così
forse anche ai morti è tolto ogni riposo
nelle zolle: una forza indi li tragge
spietata più del vivere ..." (LVII)

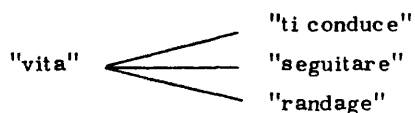
La vida, por lo tanto, es cruel y lo es en cuanto que causa dolor. De aquí que la vida personal (5) y sus sinónimos connotativos ("cammino", "strada") sean dolorosos (6).

C.b. LA RELACIÓN VIDA-ESPACIO (7)

Como hemos dicho al principio del capítulo, esta relación se establece mediante los conceptos de movimiento y limitación. El primero está presente en tres contextos en conexión con vida (8):

- "Lungi di qui la tua vita ti conduce,
non c'è asilo per te, sei troppo morto:
seguita il giro delle tue stelle." (VIII)
- "E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia." (XV)
- "Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde
che impigra in quest'ora di disagio
non buttiamo già in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage." (XVI)

Se distinguen, pues, tres tipos de movimiento:



Los dos primeros se refieren a un determinismo. En el contexto (VIII), la vida se identifica como algo exterior que nos aleja de un punto ("Lungi di qui..."). Este algo, situado fuera del espacio interior, es el "giro delle tue stelle". En (XV) aparece el mismo movimiento ("seguitare"), pero esta vez las estrellas ("stelle") se han convertido en "muraglia":

"seguita"	_____	"stelle"
"seguire"	_____	"muraglia"

La identificación "muraglia" - "stelle", no hace más que confirmar la de "muraglia" - destino (9), incluyendo el carácter circular del muro, es decir, el cerramiento (10). El tema está presente también en Crisalide (LIV):

- "Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volge
e ci porta lontani — e poi non restano
 neppure le nostre orme sulla polvere;
e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!" (LIV)

El destino ("stelle") se identifica con "tutto è fisso", "tutto è scritto" y con la limitación ("muraglia"). El determinismo es evidente. El movimiento consiste en un recorrer, en un seguir ("seguire") el muro, en un vagar (11):

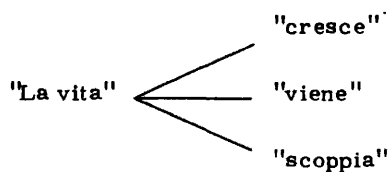
- "Pure, lo senti, nel gioco d'aride onde
 che impigra in quest'ora di disagio
 non buttiamo già in un gorgo senza fondo
 le nostre vite randage." (XVI)

C.c. LA VIDA: FUNCIONES

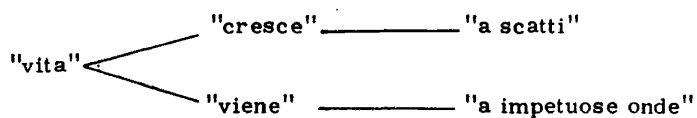
Si analizamos la vida desde un punto de vista funcional, tenemos que distinguir entre funciones transitivas e intransitivas, predominando

en el texto las segundas que, a su vez, son positivas y negativas. Consideramos positivas aquellas que se manifiestan en tres contextos:

- "... La vita cresce a scatti" (LV)
- "... viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto." (LIV)
- "La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura." (XXX).



En los dos primeros contextos puede verse cómo la vida se manifiesta y progresa, no progresivamente, sino en determinados momentos:

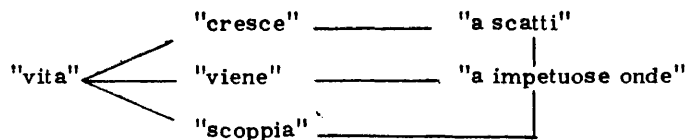


Es significativa la imagen de las "onde", que implica un cierto ritmo. Es lo que acontece en In limine, donde se presupone un momento vacío de vida:

- "Godì se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario." (I)

Esta manifestación vital es siempre violenta y repentina:

- "La vita cresce a scatti." (LV)
- "... viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto." (LIV)
- "La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura." (XXX)



Los conceptos repentino y violencia están presentes en "scatti" (12), "impetuose" (13), y "scoppia" (14).

Lo contrario sucede con la muerte, presentada más bien como un proceso lento:

- "e quel friggere vasto della materia
che discolora e muore." (XLVII)
- " Erano questi,
riviere, i voti del fanciullo antico
che accanto ad una rósa balaustrata
lentamente moriva sorridendo." (LX)

Entre las funciones intransitivas de contenido negativo, encontramos la de rotura (15): la vida se rompe, se fragmenta:

- "... guardare le forme
della vita che si sgretola." (XVI)
- "La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata..." (LVIII)

Este fenómeno se confirma en el contexto (LI), en el que la vida nos es presentada como un dilapidar de hechos triturados (16):

- "La vita è questo scialo
di triti fatti, vano
più che crudele." (LI)

La relación vida-violencia que, como estamos viendo, es una constante, aparece también en (LVIII), no sólo en "si rompe", sino incluso en "si dibatte in sé" (17), que parece ser la causa de la rotura:

- "La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata." (LVIII)

C.d. LA VIDA COMO DÉBIL Y FUGAZ Y SU OPOSICIÓN A VOLUNTAD

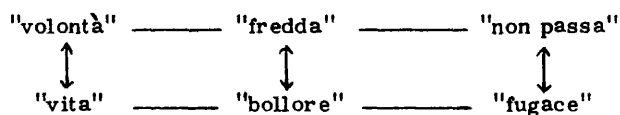
En dos ocasiones el poeta habla de la debilidad de su vida:

- "Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna." (XLIV)
- "Come senti nemici
gli spiriti che la convulsa terra
sorvolano a sciami,
mia vita sottile, e come ami
oggi le tue radici." (XLVII)

Pero observemos cómo indirectamente, en el contexto (XLIV) introduce el concepto efímero, al comparar su vida con la superficie de una pizarra. En efecto, la vida individual es efímera y fugaz:

- "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace..." (XLII)
- "Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;" (XLVI)
- "e vapora la vita quale essenza;" (XIX)

En (XLII) se opone vida a voluntad (18); la primera caracterizada no sólo por la agitación, sino también por el sentimiento ("bollore" (19)) y por la fugacidad ("fugace" (20)), mientras que la segunda es insensible ("fredda" (21)) y duradera ("che non passa"):



Esta sensibilidad se manifiesta también en el contexto (XLIV):

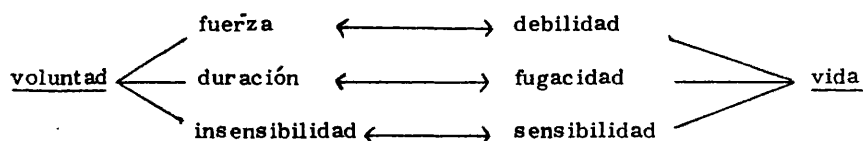
- "Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna..." (XLIV) (22)

Ahora bien, si tenemos en cuenta (XLVII), es evidente que esta voluntad posee también un rasgo opuesto al de debilidad de vida: la fuerza, la resistencia (23):

- "Oggi una volontà di ferro spazza l'aria,
divelle gli arbusti, strapazza i palmizi

e nel mare compresso scava
grandi solchi crestati di bava." (XLVII)

De todo lo dicho se deduce el siguiente esquema conceptual:



Hemos llegado así, a la oposición vida ↔ voluntad. Sin embargo, a lo largo de este capítulo se evidencian una serie de contradicciones en lo que respecta a las cualificaciones de vida. En efecto, la vida es cruel, pero al mismo tiempo sufre. Esta contradicción nos obliga a distinguir entre vida y vida individual, no sólo en lo que se refiere al poeta, sino también a los demás seres. Esta distinción es importante pues permite introducir algo que en Ossi di seppia es manifiesto: la dialéctica entre el todo y sus partes, entre la finalidad y los medios, entre la vida en general y la vida individual. Esta realidad es patente ya desde el primer poema, In limine:

- "si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro." (I)

Se inicia, aquí, un intrincado haz de relaciones conceptuales, con la identificación "storie" - "atti". Montale nos presenta la vida como "favola", "fiaba" y "storia":

- "Ahimè, non mai due volte configura
il tempo in egual modo i grani! E scampo
n'è: ché, se accada, insieme alla natura
la nostra fiaba brucerà in un lampo." (XII)

- "Oh la favola onde s'esprime
la nostra vita, repente
si cangerà nella cupa storia che non si racconta!" (XLI)

Si comparamos el contexto (I) y el (XII), observamos, en primer lugar, la presencia, en ambos, del concepto forma (24):

"Si compongono" (25) ————— "storie", "atti"

"configura" (26) ————— "grani"

Lo que aquí nos interesa es el paralelismo entre el plano natural y el humano (el primero, representado por "natura" y el segundo, por "nostra fiaba"), de tal modo que podemos afirmar, completando la estructura anterior, que existe, también, un paralelismo entre "storie", "atti" y "grani":

<u>P. natural</u>	—	"natura"	—	"configura"	—	"grani"
<u>P. humano</u>	—	"nostra fiaba"	—	"si compongono"	—	"atti", "storie"

El destino de los "atti" y de las "storie" es negativo:

- "si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro." (I)

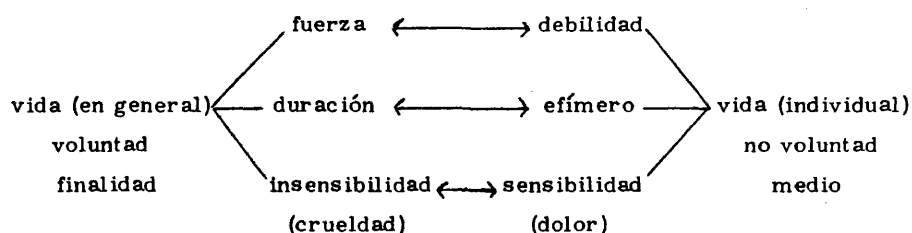
La eliminación de estos actos tiene una finalidad: el futuro, el porvenir. Podemos considerarlos como la manifestación de una determinación del pensamiento (27), pero la mente o "l'animo" es "dubitoso" e "informe" (28) y, por lo tanto, incapaz de determinación alguna:

- "... e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina." (XLII)

Y aquí entra en juego la "volontà" (29), no la voluntad individual, sino una voluntad que está por encima del individuo y que actúa sobre éste: la "volontà fredda che non passa" (XLII), la "volontà di ferro" (XLVII). Es ésta la que determina los actos, realizándolos o eliminándolos. El fin perseguido es la perduración de la vida -en general- y ésta exige la anulación de los actos y de las vidas -individuales-. Existe, en la obra, una identificación entre esta voluntad superior, fría, insensible y perdurable y la vida en general, como totalidad, opuesta a cada vida individual, débil, fugaz y efímera, incapaz de determinarse, sino que, por el contrario, es determinación de la voluntad superior que es la vida. En este sentido la individual se convierte en medio, en instrumento de esa finalidad que es la vida:

- "Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento." (XL)

De este modo podemos completar la estructura que ya hemos visto:



C.e. "IL MALE DI VIVERE"

La vida, en Ossi di seppia, se nos muestra como una no vida. En efecto, el concepto vida (positivo) va, generalmente, unido a un concepto negativo, como sucede en el título que hemos elegido para este apartado:

"male" (negativo) — "vivere" (positivo)

Esta estructura se repite en dos contextos que consideramos fundamentales:

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato." (XX)
- "ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mane scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

En estos contextos existe una serie de lexemas que se identifican con el concepto vida y otra que lo neutralizan o lo niegan:

"vivere"	"male"
"rivo"	"strozzato"
"foglia"	"riarsa"
"cavallo"	"stramazzato"
"atti"	"consunti"
"vite"	"tramontanti"
"visi"	"emunti"
"mani"	"scarne"
"cavalli"	"in fila"
"ruote"	"stridule"
"vite"	"no"

La negación del concepto vida es puramente cualitativa, en cuanto que se resuelve en una afirmación:

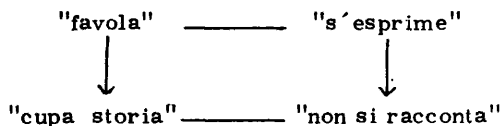
- "...vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

Es evidente la oposición "vivere" ↔ "vegetare" que, sin duda, Montale recoge del lenguaje normal. La no vida se transforma, así, en una vida puramente orgánica (30) y, por lo tanto, destinada a la decadencia y a la destrucción (31).

Este mismo proceso vida ↔ no vida está reflejado en el de "favola" → "cupa storia" del contexto (XLI):

- "Oh la favola onde s'esprime
la nostra vita, repente
sin cangerà nella cupa storia che non si racconta!" (XLI)

Como puede verse, el contenido positivo de "favola" (32), se hace negativo en "cupa storia" (33). Llamamos la atención sobre el proceso paralelo del concepto comunicación: "s'esprime" → "non si racconta" (34):



Entre los conceptos que expresan el "male di vivere" hay tres en los que el poeta insiste especialmente: la sofocación, la consunción y la combustión.

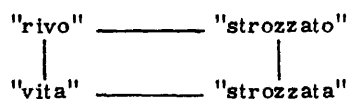
C. e. 1. La sofocación =====

Aparece en cuatro contextos en relación con la vida:

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia..." (XX)

- "e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri." (LIII)
- "La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata." (LVIII)
- "... tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge;" (LIII)

Si, como ya hemos dicho, existe una identificación entre "rivo" y vida, podemos establecer un paralelismo entre (XX) y (LIII) (35), manifestándose la siguiente estructura:



En el tercer contexto encontramos la misma relación vida - sofo-
cación, aunque esta vez el concepto vida está lexicalizado en "presenza"
(36). En el cuarto, la relación es indirecta, pero no menos evidente, esta-
bleciéndose mediante el lexema "lamenti", expresión del dolor de lo que he-
mos llamado vidas individuales. En este sentido, conviene tener presentes
otros contextos:

- "Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna," (XLIV) (37)
- "Ogni forma si squassa nel subbuglio

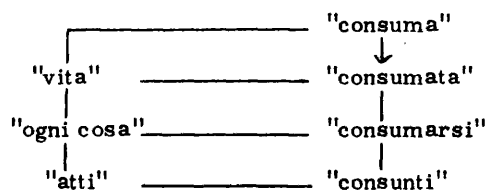
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di scerpate esistenze... " (XLVII) (38)

C.e.2. La consunción
=====

Encontramos este tema en cuatro contextos:

- "Assente, come manchi in questa plaga
che ti presente e senza te consuma:
sei lontana e però tutto divaga
dal suo solco, dirupa, spare in bruma." (XXVI)
- "Sei passata e pur senti
la tua vita consumata." (LV)
- "... sulla rena
dei lidi era un risucchio ampio, un eguale
fremer di vite
una febbre del mondo; ed ogni cosa
in se stessa pareva consumarsi." (LX)
- "ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiede: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
siridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto." (LIX)

En (XXVI) el sujeto es "plaga" (39), es decir, el huerto, los límites, el ámbito en que se desenvuelve la vida. El resultado, las víctimas de esta acción destructora, de la consunción, son las cosas, las vidas -individuales-, los actos:



Esta lenta consunción, este desgaste, nos remite al tema de la piedra (40).

C.e.3. La combustión (41)
=====

Este es otro de los conceptos que forman parte del "male di vivere". A este respecto, debemos tener en cuenta el contexto (XX), en que está presente en la imagen de la "foglia riarsa":

- "Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato." (XX)

Como afirma Valentini "il male di vivere, dunque, diventa la condizione di vivere" (42). La combustión parece ser el destino al que es arrastrado todo ser:

- "... Non sono
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato." (XLIV)

Una vez más se hace necesario distinguir entre el todo y sus partes. En efecto, "favilla" (43) es una parte, un fragmento diminuto de un fuego, en este caso de "tirso" (44). Valentini interpreta "tirso" como el instrumento que utilizaban los adoradores de Baco en sus ritos y advierte que no se trata de una antorcha. Para justificar la contradicción añade "nel linguaggio dei marinai, invece, "tirso" è un segnale luminoso. Ciò

spiega come il ligure Montale, per suggestione, sia portato a parlare di "favilla" d'un tirso" (45). Éste es el valor que también le da Barbuto (46). Sin embargo, debe interpretarse como "pannocchia", esto es, como panocha de maíz que, una vez desgranada y seca, se utiliza como combustible (47). Este error lleva a Valentini a interpretar el contexto así: "Ecco, non sono altro che la favilla di un tirso che brucia in onore di un Dio" (48). Por el contrario, no existe ninguna alusión religiosa o mitológica y el contexto debe ser analizado a la luz de otros en los que la vida es asimilada al fuego y las vidas individuales al combustible, lexicalizado de diversas maneras, que es necesario consumir para que el fuego se mantenga; un fuego, por otra parte, cada vez más débil y que hay que alimentar penosamente:

- "Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
impetuoso
nelle vene del mondo; ..." (XXXV)
- "Ma dove cercare la tomba
dell'amico fedele e dell'amante;
quella del mendicante e del fanciullo;
dove trovare un asilo
per codesti che accolgono la brace
dell'originale fiammata;" (XI).

El proceso fuego → brasa puede avivarse, pero a costa del sacrificio de los seres que van arrojando al fuego sus vidas y aceptan su destino a cambio de que la vida continúe:

- "... Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi; al cuore che abdica
perché rida un fanciullo inconsapevole;
al taglio netto che recide, al rogo
morente che s'avviva
d'un arido paletto, e ferve trepido." (LIV)

El tema del palo o de la rama aparece en otros contextos:

- "Il fuoco che scoppietta
nel caminetto verdeggia...
.....
.... E tu camminante
procedi piano; ma prima
un ramo aggiungi alla fiamma
del focolare e una pigna
matura alla cesta gettata
nel canto: ne cadono a terra
le provvigioni serbate
pel viaggio finale." (X)
- "Mondo che dorme o mondo che si gloria
d'immutata esistenza, chi può dire?,
uomo che passi, e tu dagli
il meglio ramicello del tuo orto.
Poi segui: in questa valle
non è vicenda di buio e di luce.
Lungi di qui la tua via ti conduce,
non c'è asilo per te, sei troppo morto:
seguita il giro delle tue stelle." (VIII)

En ambos contextos, encontramos una estructura muy semejante:
el caminante, la oferta de la rama, el viaje y la muerte ("viaggio finale",
"sei troppo morto"):

"camminante"	_____	"aggiungi"	_____	"ramo"	_____	"fiamma"
"uomo che passi"	_____	"dagli"	_____	"ramicello"		

En el primer caso, el objeto de la ofrenda es el fuego "che verdeggia".
En el segundo, es el "mondo che dorme o mondo che si gloria / d'immutata
esistenza". En los dos, es la vida en general que exige su tributo. La muerte

es el destino fatal del caminante:

- "ne cadono a terra
le provvigioni serbate
pel viaggio finale." (X)
- "non c'è asilo per te, sei troppo morto..." (VII)

C.f. EL PROCESO NACIMIENTO → MUERTE → NACIMIENTO

Los dos momentos, inicial y final, de la vida, aparecen unidos en dos contextos, indicando la brevedad del proceso:

- "il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore." (III)
- "Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome." (XLIX)

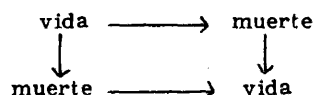
Pero, aún más significativo, es el proceso contrario:

- "Mia vita è questo secco pendio...
.....
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti.

Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita. " (XL)

La vida surge de la muerte ("devastazione", "questo pezzo di suolo non erbato / s'è spaccato") y a ella está destinada, como ya hemos visto, en un proceso circular. Es preciso señalar la indudable identificación "pianta" — "margherita" — "mia vita" (49), al contrario de lo que opina Valentini (50).

Es evidente, pues, el doble proceso:

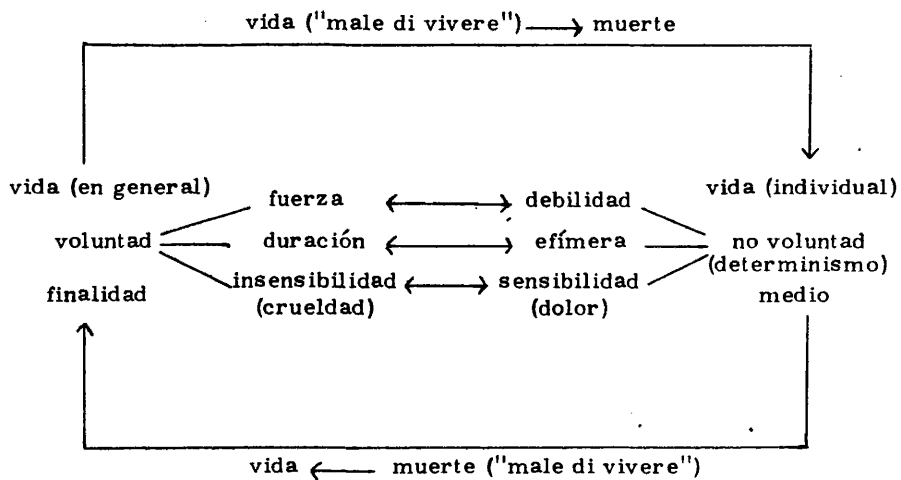


Nos parece significativo el hecho de que no aparezca en la obra el sustantivo "morte". El concepto muerte está presente como adjetivo, como verbo y como sustantivación del adjetivo "morto". Resaltamos el fenómeno porque, como hemos visto, el sustantivo "vita" sí posee una frecuencia alta. Hay que deducir de esto, en primer lugar, que no se puede oponer un concepto muerte en general al de vida en general. La muerte de las vidas individuales forma parte de la vida en general, del proceso de la vida: las muertes son una exigencia de éste. Los seres, las cosas, van consumiéndose en vida; más aún, es la propia vida la que mata, sembrando su escenario de restos:

- "Ed è vano sfuggirla: mi condanna
 s'io lo tento anche un ciottolo
 róso sul mio cammino,
 impietrato soffrire senza nome,
 o l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fiumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame." (XXXIX)

- "si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro." (I).

Recogiendo, en una síntesis apretada, lo que hemos visto en este último capítulo del trabajo, podemos llegar al siguiente esquema conceptual:



NOTAS

1. - A.I.1.d., A.I.1.e., A.I.1.e.4., A.I.1.e.5., A.I.2.c., -
 A.I.2.e., A.II.1.a., A.II.1.b., A.II.2.a., A.II.2.b., A.II.2.c.,
 A.II.2.d., A.II.2.e., B.I.1.a., B.I.1.b., B.II.2.a.1.a.1., -
 B.II.2.a.1.a.3., B.II.2.a.1.a.4., B.II.2.a.2.a.2., B.II.2.a.2.a.5.,
 B.II.2.a.2.a.6., B.II.2.a.2.b.1.a., B.II.2.a.2.b.1.b., - - -
 B.II.2.a.2.b.2.a., B.II.2.a.2.b.3.a., B.II.2.a.2.b.3.b., - -
 B.II.2.a.2.b.3.c., B.II.2.a.2.b.3.d., B.II.2.a.2.b.4.c., - -
 B.II.2.a.2.b.4.d., B.II.2.a.2.b.5.a., B.II.2.a.2.b.5.c., - -
 B.II.2.a.2.b.5.d., B.II.2.a.2.b.5.e., B.II.2.a.2.b.5.f., - -
 B.II.2.a.2.b.5.g., B.II.2.a.2.b.5.h., B.II.2.a.2.b.5.i., - -
 B.II.2.a.2.b.5.j., B.II.2.a.2.b.6.a., B.II.2.a.2.b.6.b., - -
 B.II.2.a.2.b.6.e., B.II.2.a.2.b.6.f., B.II.2.a.2.b.6.f.1., - -
 B.II.2.a.2.b.6.i., B.II.2.a.2.b.6.j., B.II.2.a.2.c., - - -
 B.II.2.a.2.c.1., B.II.2.a.2.c.2., B.II.2.a.3., B.II.2.b.1.d.,
 B.II.2.b.1.d.
2. - Arce, J. E. Montale y sus cinco libros de poesía. Op. cit., pág.298.
3. - "Travaglio": "patimento fisico o spirituale, affanno, sofferenza."
 (Garzanti Diz.).
4. - Sobre el carácter circular del muro, ver B.II.2.a.2.b.1.a.
5. - Ver en C.d. la distinción entre vida en general e individual.
6. - Ver B.II.2.a.1.b.6., especialmente la relación camino - sufrimiento.
7. - Ver B.II.2.a.2.b.1.
8. - Puede tenerse también en cuenta (LIV) aunque no aparezca el lexema "vita":
 - "Ah crisalide, com'è amara questa
 tortura senza nome che ci volge
 e ci porta lontani ...
 e noi andremo innanzi senza smuovere
 un sasso solo della gran muraglia;" (LIV)
9. - "Stella": "... sorte, destino ..." (Garzanti Diz.).
10. - Ver B.II.2.a.2.b.5.f. y B.II.2.a.2.b.6.a.
11. - Ver B.II.2.a.2.b.6.i.
12. - "Scatto": "movimiento brusco e improvviso..." (Garzanti Diz.).
13. - "Impetuoso": "che si muove con impeto." (Garzanti Diz.).
 "Impeto": "moto improvviso e violento". (Garzanti Diz.).
14. - "Scoppiare": "... accadere, manifestarsi con subitanea violenza..."
 (Garzanti Diz.).
15. - Ver B.II.2.a.2.b.5.g.
16. - "Trito": "tritato, ridotto in pezzi minuti." (Garzanti Diz.). Podría también tener el valor de "rapido" o "troppo spesso ripetuto" (Garzanti Diz.). Nos inclinamos por triturado, basándonos en el paralelismo con los otros dos contextos.
17. - "Dibattersi": "agitarsi; fare movimenti convulsi. Deriv. di battere". (Garzanti Diz.).

- "Battere": "picchiare, colpire". (Garzanti Diz.).
18. - Ver B.II.2.a.3.
19. - "Bollire": "... stato di eccitazione, passione intensa..." (Garzanti Diz.).
- "Passione": "dolore morale, pena, sofferenza." (Garzanti Diz.).
20. - "Fugace": "di breve durata; caduco..." (Garzanti Diz.).
21. - "Freddo": "mancanza di sensibilità, incapacità di ogni partecipazione affettiva." (Garzanti Diz.).
22. - "Lagnarsi": "emettere lamenti per una sofferenza fisica, lamentarsi. Dolersi, rammaricarsi". (Garzanti Diz.).
23. - "Ferro": "di ferro: eccezionalmente resistente (fisicamente o moralmente)". (Garzanti Diz.).
24. - Ver B.II.2.a.2.b.3.a. y B.II.2.a.2.a.2.
25. - "Comporre": "mettere insieme varie cose così che formino un tutto organico... costituire, formare." (Garzanti Diz.).
26. - "Configurare": "rappresentare secondo una certa forma". (Garzanti Diz.).
27. - "Atto": "manifestazione, espressione di ... una determinazione del pensiero". (Garzanti Diz.).
28. - Ver. B.II.2.a.2.a.2.
29. - "Volontà": "la capacità di volere, ossia il potere di determinarsi consapevolmente a compiere un atto per ottenere un fine nonché di reprimere in sé le tendenze contrarie..." (Garzanti Diz.).
30. - "Vegetare": "fig. condurre una vita puramente organica senza ideali elevati". (Garzanti Diz.).
31. - Este contexto ha sido estudiado por D'Arco Silvio Avalle en su artículo Cosmografía montaliana (op. cit., págs. 63-64), especialmente la imagen "dell'altro mare che sovrasta il flutto", basándose en unas declaraciones del propio Montale. Valentini sale al paso de esta versión en Lettura di Montale (op. cit., pág. 198, nota 6).
32. - "Favola": "fiaba, racconto immaginario, ... breve racconto... che contiene un insegnamento morale." (Garzanti Diz.).
33. - "Storia": "l'accadere degli eventi umani... esposizione di fatti; racconto; favola". (Garzanti Diz.).
- "Cupo": "oscuro... triste; taciturno" (Garzanti Diz.).
34. - Ver B.II.2.b.1.d.
35. - Valentini también compara estos dos contextos (Lettura di..., op. cit. pág. 89).
36. - "Presenza": "l'essere presente in un dato luogo. Per estens. esistenza". (Garzanti Diz.).
37. - Ver nota 22.
38. - "Muglio": "il mugghiare" (Garzanti Diz.).
- "Mugghiare": "muggire forte...; per estens. di persona, emettere urli di dolore". (Garzanti Diz.).
39. - "Plaga": "estensione di terra o di cielo; regione". (Garzanti Diz.).
40. - Ver A.II.2.b. y B.II.2.a.1.a.3.

- 41.- Ver A.II.2.a.
- 42.- Valentini, A. Lettura di..., op. cit., pág. 89.
- 43.- "Favilla": "piccolissimo frammento di materia incandescente" (Garzanti Diz.).
- 44.- "Tirso": "asta sormontata da pampini e edera intrecciati che portavano i seguaci di Bacco; ... bot. lo stesso che "pannocchia". (Garzanti Diz.).
"Pannocchia": "... comunemente è così chiamata la spiga del granturco". (Garzanti Diz.).
- 45.- Valentini, A. Lettura di..., op. cit. pág. 145.
- 46.- Barbuto, A. op. cit., pág. 142.
- 47.- Ver nota 44.
- 48.- Valentini, A. Lettura di..., op. cit., pág. 89.
- 49.- Ver B.I.1.a. y B.I.1.b.
- 50.- Valentini, A. (Lettura di..., op. cit., pág. 137) identifica injustificadamente "pianta" y poesia.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. Montale - Premio Nobel. Bologna, M. Boni, 1977.
- ACCROCCA, E.F. Auto da fé. Gazzetta del Mezzogiorno, 1966, 18 Sett.
- AGOSTI, S. Forme trans-comunicative in Xenia, en Il testo poetico - Teoria e pratiche d'analisi. Milano, Rizzoli, 1972, págs. 191-207.
- ALESSI, G. E. Montale, en Sette profili. Padova, S.E., 1941, págs. 19-32.
- ALICATA, M. Note su Montale. La ruota, 1940, Aprile, págs. 16-18 (después La ragione poetica di Montale, en Scritti letterari, Milano, Il Saggiatore, 1968, págs. 41-45).
- ALMANZI, G. Lettura di "Corno inglese" di Montale. Studi Novecenteschi, (1973), nº 6, págs. 401 - 405.
- ALMANZI, G. Ipotesi e documenti per il primo Montale. Paragone, (1975), nº 304, págs. 87-104.
- ALMANZI, G. I privatissimi madrigali di E. Montale. Lingua e Stile, XIV, (1979), 1, págs. 107-118.
- ALMANZI, G. Earth and water in Montale's Poetry. Forum for Modern Language Studies. U. of St. Andrews, Scotland, II, págs. 377-385.
- ALONSO, G. La poesía de E. Montale. Cuaderno de Literatura, (1948), 10-12.
- AMBROSINI, R. Il linguista di fronte ad un testo letterario: riflessioni su una recente interpretazione degli "Orecchini" di Montale. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, (1966), 35, págs. 129-136.
- ANCESCHI, L. Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea. Milano, Hoepli, 1943, págs. 193-265.
- ANCESCHI, L. Del barocco e altre prove. Firenze, Vallecchi, 1953.
- ANCESCHI, L. Introduzione all'antologia di L. Anceschi e S. Antonielli, Lirica del Novecento. Firenze, Vallecchi, 1953 (2ª ed. 1961).
- ANCESCHI, L. Discorso critico. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- ANCESCHI, L. Questioni del Novecento. Aut-Aut, 1954, marzo, págs. 139-143.
- ANCESCHI, L. Pascoli verso il Novecento, e Ipotesi di Lavoro tra D'Annunzio e la lirica del Novecento. Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, págs. 95-136.
- ANCESCHI, L. Le poetiche del Novecento in Italia. Milano, Marzorati, 1962, págs. 209-214.
- ANCESCHI, L. Congetture sulla collocazione storiografica del Pascoli in relazione alla poesia del Novecento. Letteratura, (1963), núms. 62-63, págs. 3-25.
- ANCESCHI, L. Lirici nuovi. Antologia della poesia contemporanea. Milano, Mursia, 1964.
- ANCESCHI, L. Osservazioni su Montale, come critico. Letteratura, XIV, (1966), núms. 79-81, págs. 194-195.
- ANCESCHI, L. Da Ungaretti a D'Annunzio. Milano, Saggi di Arte e Letteratura, 1976, pag. 58.

- ANGELINI, P. Auto da fé. Revue des Études Italiennes, XIII, (1967), 1.
- ANGELINI, P. E. Montale et la France. Revue des Études Italiennes, XVII (1971), 2-3.
- ANGIOLETTI, G.B. Giornale di Lettura. Il Convegno, IX, (1928), 1, págs. 27-35.
- ANTIGNANI, G. E. Montale, en Poeti contemporanei. Roma, 1950.
- ANTONIELLI, S. E. Montale. Belfagor, V (1950), 2, págs. 193-200.
- ANTONIELLI, S. G. Gozzano e la poesia italiana del Novecento. Belfagor, (1954), 5, págs. 521-535.
- ANTONIELLI, S. E. Montale, en Aspetti e figure del Novecento. Parma, Guanda, 1955, págs. 57-67.
- ANTONIELLI, S. Farfalla di Dinard. Belfagor, XVI, (1961), 4, págs. 512-514.
- ANTONIELLI, S. Clizia e altro. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 102-107.
- ANTONIELLI, S. La memoria di Montale, en Studi in onore di L. Russo. Pisa, 1974, págs. 528-532.
- ANTONINI, G. Ciò che fu per noi. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 255.
- APOLLONIO, M. Corso di lingua e letteratura contemporanea. Milano, Roma, Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1941.
- APOLLONIO, M. Della poesia contemporanea, en Ermetismo. Padova, Cedam, 1945, págs. 51-91.
- APOLLONIO, M. E. Montale, en Letteratura dei contemporanei. Paragone, (1956), 80, págs. 23-30.
- ARCANGELI, G. Una dizione di poesia. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- ARCANGELI, G. "Tempo" indimenticabile. Letteratura, XIV (1966), 79-81, págs. 255-256.
- ARCE FERNÁNDEZ, J. E. Montale y sus cinco libros de poesía. Arbor, (1975), 360, págs. 295 - 308.
- ARCURIO, B. L'ultimo Montale rimette in questione l'intero suo discorso poetico. Italian Filologists, (1974), 7, págs. 19-27.
- AVALLE D'ARCO SILVIO. Alcune ipotesi sugli "Orecchini" di Montale, en Arte e Storia, Studi in onore di L. Vincenti. Torino, Giappichelli, 1960, págs. 1-74.
- AVALLE D'ARCO SILVIO. Gli Orecchini di Montale. Milano, Il Saggiatore, 1965.
- AVALLE D'ARCO SILVIO. Cosmografia montaliana. Strumenti critici, 1966, ottobre, págs. 62-72.
- AVALLE D'ARCO SILVIO. Tre saggi su Montale. Torino, Einaudi, 1970.
- BALDACCI, L. Dal rogo di Montale rinasce la coscienza dell'uomo. Il Mattino dell'Italia Centrale, 1966, 21 Luglio.
- BALDACCI, L. Il rogo di Montale, en Le idee correnti. Firenze, 1968.
- BALDACCI, L. Anche fuori di casa Montale è sempre se stesso. Epoca, 1969, 7 Dic.
- BALDACCI, L. Il carteggio Svevo-Montale. Il Tempo, 1976, 31 Dic., pág. 3.

- BALDUINO, A. Per un glossario montaliano. Studi Novecenteschi, (1974), 7, págs. 123-134.
- BALDUINO, A. "Verso Vienna". Lettura di una lirica montaliana. Studi Novecenteschi, VI, (1977), 17-18, págs. 173-204.
- BARBERI SQUAROTTI, G. L'ironia di Montale. Sigma, 13, págs. 67-86.
- BARBERI SQUAROTTI, G. Montale, la metrica e altro. Letteratura, (1961), 51, págs. 53-66.
- BARBERI SQUAROTTI, G. La cultura e la poesia italiana del dopoguerra. Bologna, 1966, págs. 77-85.
- BARBERI SQUAROTTI, G. Satira e altro. Quaderni Internazionali, (1972), 1, págs. 34-57.
- BARBERI SQUAROTTI, G. L'Apocalisse durante la villeggiatura. Rapporti, (1974), 4, págs. 305-312.
- BARBERI SQUAROTTI, G. Lo scacco in villeggiatura (Montale), en Poesia e ideologia borghese. Napoli, Liguori, 1976.
- BARBIELLINI AMDEI, G. Un omaggio a Montale. Il Giornale d'Italia, 1966, 12-13 Nov.
- BARBUTO, A. y FIACCARINI MARCHI, D. E. Montale, materiali di studio. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972.
- BARBUTO, A. Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico. Roma, Bulzoni, 1973.
- BARILE, A. La vigilia genovese di Montale. Letteratura, XIV(1966), 79-81, págs. 257-259.
- BARILE, L. Bibliografia montaliana. Milano, Mondadori, 1977.
- BAROLINI, A. Per i settanta anni di E. Montale. Nuova Antologia, 499, págs. 45-57.
- BAROLINI, A. Uno scompigliato tempo. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- BAROLINI, A. Il sogno del prigionero. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 259-261.
- BASILE, B. E. Montale, en La poesia contemporanea 1945-1972. Firenze, Sansoni, 1973, págs. 78-83.
- BEAIL, C.D. Interpretazione di alcune liriche di Montale. L'Albero, (1960), 34-35, págs. 3-19.
- BEALL, C.D. E. Montale's Sarcophagi. Festschrift Hatzfeld, 37, págs. 65-78.
- BELLEZZA, D. Il diario di Montale. Paese Sera, 1973, 1 Giugno.
- BELLONCI, G. Cronache del libro: Montale, "Le Occasioni". Giornale d'Italia, 1940, 26 Aprile.
- BELLONZI, F. E. Montale. Libro Italiano, 1962, Ottobre.
- BENEDETTI, A. Un insegnamento che non è stato soltanto letterario. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 270-271.
- BENEDETTI, A. Gli anni di Montale. L'Espresso, 1966, 19 Giugno.
- BERGOMI, M. I silenzi di Montale. L'opera letteraria, (1961), 13, págs. 34-38.
- BERNOBINI, P. Montale svagato. La Fiera Letteraria, XLI, V, págs. 8-9. (intervista).

- BERTOLUCCI, A. Rec. a Montale, Quaderno di traduzioni. Rassegna d'Italia, 1949, Aprile, págs. 430-431.
- BERTOLUCCI, A. Interprete di poeti. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- BETOCCHI, C. La più bella poesia. Il frontespizio, (1938), 2, págs. 122-125.
- BETOCCHI, C. Ringraziamento per Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 262.
- BETTARINI, R. Appunti sul "Taccuino" del 1926 di E. Montale. Studi di Filologia Italiana, XXXVI, (1978), pág. 457.
- BIAGI, E. Dicono di Lei, Montale. La Stampa, 1973, 24 Febbraio.
- BIGONGIARI, P. Storia di Montale. Il Tesoretto, 1940. (después en Studi. Firenze, Vallecchi, 1946, págs. 171-190.
- BIGONGIARI, P. Dei poeti e del tradurre. La Fiera Letteraria, 1949, 20-27 Febbraio.
- BIGONGIARI, P. Altri dati per la storia di Montale, en Il senso della lirica italiana. Firenze, Sansoni, 1952, págs. 114-127.
- BIGONGIARI, P. Montale, De Pisis. Idea, 1953, 18 Marzo (después en Raccolgitore, (1953), 37).
- BIGONGIARI, P. Il terzo libro. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- BIGONGIARI, P. E. Montale, en Poesia italiana del Novecento. Milano, Fabbri, 1960.
- BIGONGIARI, P. Promenades dans Florence. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 263-264.
- BIGONGIARI, P. Montale tra Boutroux e Mlle. de Scudéry. Il Bimestre, (1970), 6, págs. 11-20.
- BINNI, W. La poetica del Decadentismo. Firenze, Sansoni, 1936 (1961), pág. 151.
- BINNI, W. Poetica, critica e storia letteraria. Bari, Laterza, 1963, págs. 79-81.
- BINNI, W. Ragioni di un omaggio. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 225-226.
- BINNI, W. Omaggio a Montale. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 227-243.
- BINNI, W. Montale nella mia esperienza della poesia. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 243-246.
- BIONDOLILLO, F. I Contemporanei. Padova, Liviana, 1948, pág. 117.
- BIRAL, B. Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale. Il Ponte, (1965), 8-9, págs. 1156-1176.
- BLASUCCI, L. Letteratura e collocazione di "Nuove Stanze", en Studi in memoria di L. Russo. Pisa, 1974, págs. 505-524.
- BLASUCCI, L. Esercizio esegetico su una lirica di "Finisterre". Linguistica e Letteratura, III, (1978), 2, págs. 35-50.
- BO, C. Della poesia di Montale, en Otto Studi. Firenze, Vallecchi, 1939, págs. 175-206.
- BO, C. La poesia italiana contemporanea. Il Libro Italiano, (1940), 4, págs. 200-205.
- BO, C. Diario aperto e chiuso (1932-1944). Milano, Edizioni di Uomo, 1945, pág. 336.

- BO, C. Il Terzo Montale. Lettere e Arti, II, (1946), 4, págs. 30-35.
- BO, C. Montale dopo la bufera. La Stampa, 1956, 5 Luglio.
- BO, C. Il Montale di Satura. Corriere della Sera, 1971, 19 Febbraio.
- BO, C. Montale poeta-critico. Nuova Antologia, 512, (1971), 2.047, pág. 311.
- BO, C. La terra e la vita. Corriere della Sera, 1973, 8 Aprile.
- BOCELLI, A. Montale ultimo. Il Mondo, 1956, 23 Ottobre.
- BOCELLI, A. "La bufera" di Montale. Il presente, (1957), 11, págs. 33-39.
- BOCELLI, A. Auto da fé. La Stampa, 1966, 29 Gennaio.
- BOCELLI, A. Montale critico. La Stampa, 1966, 29 Giugno.
- BOCELLI, A. Su "La bufera". Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 112-115.
- BOCELLI, A. Il "nuovo" Montale. Nuova Antologia, 512, (1971), 2.047, pág. 316.
- BONFIGLIOLI, P. Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto. Il Verri, (1958), 4, págs. 34-54.
- BONFIGLIOLI, P. Pascoli e il Novecento. Palatina, II, (1958), 7.
- BONFIGLIOLI, P. Pascoli e Montale, en Studi per il centenario della nascita di G. Pascoli. Commissione per i testi della lingua, I, (1962), págs. 219-243.
- BONFIGLIOLI, P. Dante, Pascoli, Montale, en Nuovi Studi Pascoliani. Bolzano-Cesena, 1963, págs. 35-62.
- BONFIGLIOLI, P. Il ritorno dei morti da Pascoli a Montale, en Atti del Convegno nazionale di studi pascoliani. Santarcangelo di Romagna, STEM, 1965, págs. 55-72.
- BONORA, E. La poesia di Montale, lettura degli Ossi di seppia. Torino, Gheroni, 1962.
- BONORA, E. Da una lezione sulla lirica del Novecento, en Studi di varia umanità in onore di F. Flora. Milano, Mondadori, 1963, págs. 760-787.
- BONORA, E. La poesia di Montale. Torino, Tirrenia, 1965.
- BONORA, E. La poesia di Montale dalle Occasioni alla Bufera. Torino, Gheroni, 1967.
- BONSANTI, A. Saluto a Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 3.
- BORLENGHI, A. Gli "Ossi di seppia". Avanti, 1953, 12 Luglio.
- BORLENGHI, A. Gli "Ossi di seppia". La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- BORLENGHI, A. Rassegna Letteraria. Scuola, 1953, Dic.
- BORRELLO, O. La critica italiana e l'ermetismo. Lavoro Nuovo, 1949, 27 Aprile.
- BOSELLI, M. Situazione della poesia. Lavoro Nuovo, 1952, 9 Agosto.
- BRANCA, V. Rec. a E. Montale, Finisterre. Il Ponte, (1945), 6, págs. 555-558.
- BRANDI, C. Montale. L'immagine, 1950, pág. 383.
- BRIOSI, S. Montale critico solariano. Resine, (1974), 9, págs. 18-29.
- BROGGINI, R. Bricciole montaliane. Strumenti critici, (1974), 25, págs. 383-390.
- BROOKS, C. La struttura della poesia. Bologna, Il Mulino, 1973, pág. 325.
- BRUMATI, C. Un anno di poesia italiana. Vernice, 1948, Giugno-Luglio.

- BRUNELLI, G.A. In margine alla poesia di Banville e di Montale. Vita e Pensiero, 1953, Gennaio, págs. 49-50.
- BUONASSISI, V. Terzo tempo di Montale. La Nazione Italiana, 1953, 9 Dic.
- CAJOLI, V. Montale al rogo. Il Messaggero, 1966, 29 Ottobre, pág. 3.
- CALVINO, I. La sua poesia comentata ("Forse un mattino andando..."), Corriere della Sera, 1976, 12 Ottobre.
- CAMBON, G. Montale nella critica recente. Veltro, X, págs. 401-408.
- CAMBON, G. E. Montale's "Motets": The Occasions of Epiphany. PMLA, 82, págs. 471-484.
- CAMBON, G. Montale dantesco e breugheliano. Aut-Aut, (1956), 35, págs. 371-391.
- CAMBON, G. Ungaretti, Montale and lady Entropy. Italica, (1960), 4.
- CAMBON, G. Memoria come profezia in una lirica di Montale. Aut-Aut, (1961), 65, págs. 460-463.
- CAMBON, G. Su "Giorno e notte": una lettera di E. Montale ed una nota di G. Cambon. Aut-Aut, (1962), 67, págs. 44-45.
- CAMBON, G. The privacy of language: a note on E. Montale's "obscurity". Modern Language Notes, LXXVII, (1963), 1.
- CAMBON, G. Montale e l'altro, en Lotta contro Proteo. Milano, Bompiani, 1963, págs. 113-137.
- CAMBON, G. La forma dinamica de l'orto di Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 108-111.
- CAMBON, G. The New Montale. Books Abroad, 45, (1971), 4, págs. 639-648.
- CAMBON, G. E. Montale. New York-London, Columbia University Press, 1972.
- CAMERINO, A. E. Montale. Il Gazzettino, 1953, 25 Sett.
- CAMERINO, A. Colloqui con Montale. Corriere del Popolo, 1953, 7 Ottobre.
- CAMERINO, A. Un'ora con Montale. Il Popolo, 1953, 10 Ottobre.
- CAMERINO, A. La morte di Gandhi fece di Montale un giornalista. Il Mattino dell'Italia Centrale, 1953, 20 Ottobre.
- CAMERINO, A. Terzo tempo di Montale. Il Gazzettino, 1956, 1 Agosto.
- CAMON, F. Il mestiere di poeta. Milano, Lerici, 1965, págs. 77-85.
- CAMON, F. Montaliana. La Gazzetta di Parma, 1966, 15 Sett.
- CAMPA, R. Bibliografia essenziale, en E. Montale, "Nel nostro tempo". Milano, La Biblioteca dell'Istituto Accademico di Roma, Rizzoli, 1972, págs. 77-112.
- CAMPAILLA, S. Per una lettura di "Iride". Studi e Problemi di critica testuale, (1973), 6, págs. 215-230.
- CANCOGNI, M. Bello sí ma dopo?, con interviste a S. Solmi, E. Montale e R. Bacchelli. La Fiera Letteraria, 43, (1968), 45.
- CAPASSO, A. Il poeta dei "finiti". Il Lavoro, 1930, 4 Giugno.
- CAPELLI, L. Il segno della pietà. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- CAPRIOGLIO, G. Intellectual and Sentimental modes of rapport with reality in Montale's Ossi and Occasioni. Italian Quarterly, 49, págs. 51-66.
- CAPRONI, G. Montale poeta-vate. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 267-269.

- CARETTI, L. Montale e Svevo. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 196-217.
- CARETTI, L. Un caso di affinità: E. Montale, en T.S. Eliot in Italia. Bari, Adriatica Ed. 1968, págs. 49-80.
- CARETTI, L. L'Amleto di Montale. Paese Sera, 1972, 28 Gennaio.
- CARLESÌ, D. La voce di Montale. Tirreno, 1950, 17 Ottobre.
- CAROCCI, A. Introduzione all'Antologia di Solaria. Milano, Lerici, 1958.
- CARPI, U. Montale dopo il Fascismo: i primi anni di collaborazione al Corriere della Sera. Belfagor, 23, págs. 197-230.
- CARPI, U. Contributo per Montale critico. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 352-376.
- CARPI, U. Montale dopo il Fascismo: dalla Bufera a Satura. Padova, Liviana, 1971..
- CARPI, U. Il paguro di Montale. Rinascita, (1973), 19.
- CARY, J. E. Montale, en Three Modern Italian Poets. New York-London, New York University Press-University London Press Ltd., 1969, págs. 235-329.
- CASNATI, F. Montale. Vita e pensiero, (1940), 7-8, págs. 335-346.
- CASNATI, F. Montale, en Lotta con l'angelo. Milano, Vita e pensiero ed., 1942, págs. 430-449.
- CASNATI, F. E. Montale, en Cinque poeti. Milano, Vita e pensiero ed., 1944, págs. 31-47.
- CASTAGNARI, G. Sulla poesia di Montale. La voce repubblicana, 1953, 13 Dic.
- CATTANEO, G. Montale e la lirica italiana. Palatina, (1957), 2, págs. 20-29 (después en Esperienze intellettuali del primo Novecento. Milano, Mondadori, 1968, págs. 165-182).
- CATTANEO, G. I miniepisodi di Montale. Nuova Antologia, 512, (1971), 2.047.
- CECCHI, E. Alla ricerca della gioventù. Il Secolo, 1925, 31 Ottobre.
- CECCHI, E. Montale narratore: L'illustrazione italiana, (1957), 2.
- CECCHI, E. La toga accademica a E. Montale. Il Corriere della Sera, 1961, 29 Marzo.
- CECCHI, E. Auto da fé. Corriere della Sera, 1966, 15 Giugno. (después Montale saggista, en Letteratura Italiana del Novecento. Milano, Mondadori, 1972, págs. 950-953).
- CECCHI, E. Montale. Il Corriere della Sera, 1962, 7 Dic. (después en Letteratura Italiana del Novecento, Milano, Mondadori, 1972, págs. 947-950).
- CEDERNA, C. Il galateo di Monsignor Eusebio. L'Espresso, 1968, 2 Giugno.
- CERBONI BAIARDI, G. I segni della bufera. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 116-119.
- CETRANGOLO, E. La bufera e altro (rec.). Il Veltro, 1957, Maggio, págs. 17-19.
- CHERCHI, L. Poesia della resistenza. Nuove dimensioni, IV, (1964), 20-21.

- CHIAPASCO, M. E. Documentos en la "interrogación" de Montale. Actos de la Semana de Cultura Italiana, Mendoza, Argentina, 1973.
- CHINOL, E. Incontri con Montale. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- CIBOTTO, G. A. La letteratura non interessa i giornali, dice E. Montale. La Fiera Letteraria, 1952, 4 Maggio.
- CILLO, C. Le spore del possibile. Sviluppi di alcuni aspetti della poesia di E. Montale dagli Ossi di seppia alle Occasioni. L'Albero, (1973), 50, págs. 104-125.
- CIMA, A. Profilo di un autore: E. Montale. Milano, Rizzoli, 1977.
- CIRCEO, E. Metafora e satira in Leopardi e Montale. Trimestre, 3-4.
- CIRCEO, E. L'ultimo Montale e l'ultimo Leopardi. Rassegna di cultura e vita scolastica, 1974, 31 Ottobre, págs. 5-6.
- CITATI, P. Turista curioso della cultura. Il Giorno, 1966, 15 Giugno.
- CITATI, P. Nell'ultimo Montale una tarda letizia. Il Giorno, 1971, 24 Febb.
- COMELLO, T. Discorso su Montale. Dimensioni, (1961), 5-6, págs. 9-10.
- COMELLO, T. Dante e Montale. Dimensioni, (1961), 5-6, págs. 13-19.
- CONSIGLIO, A. Poesia di Montale. Italia letteraria, 1932, 31 Luglio.
- CONSIGLIO, A. E. Montale. Solaria, (1928), 11, págs. 34-54, (después en Studi di poesia. Firenze, Solaria, 1934, págs. 37-60).
- CONSIGLIO, A. Montale primo (primavera 1928), Montale secondo (autunno-1932), en Studi di poesia. Firenze, Solaria, 1934, págs. 37-60; 139-149.
- CONSIGLIO, A. Ritratto di Montale. Meridiano di Roma, 10, (1937), 2.
- CONTE, G. B. Memoria dei poeti e arte allusiva. Strumenti Critici, 1971, 16.
- CONTINI, G. Introduzione a E. Montale. Rivista Rosminiana, 1933, Gennaio-Marzo, págs. 55-59 (después Introduzione a Ossi di seppia. Corrente, 1939, 15 Giugno y en Esercizi di lettura. Parenti, 1939; 2ª edición revisada, Firenze, Le Monnier, 1947, págs. 75-87).
- CONTINI, G. E. Montale. Letteratura, (1938), 8, págs. 103-117. (después Dagli Ossi alle Occasioni, en Esercizi di lettura, op. cit., págs. 88-117).
- CONTINI, G. Di Gargiulo su Montale. Corrente, 1940, 30 Aprile (después en Un anno di letteratura. Firenze, Le Monnier, 1942; 2ª ed. 1946).
- CONTINI, G. Esercizi di lettura. Op. cit.
- CONTINI, G. Pour présenter E. Montale, en E. Montale. Choix de Poèmes, traduit de l'italien par S. Avalle e S. Hotelier. Genève, Editions du Continent, 1946 (después en Paragone, (1953), 48, y en Altri esercizi. Torino, Einaudi, 1972, y en Una lunga fedeltà. Scritti su E. Montale. Torino, Einaudi, 1974).
- CONTINI, G. Fisiologia e biologia della disperazione. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- CONTINI, G. Letteratura dell'Italia unita 1861-1968. Firenze, Sansoni, 1968, págs. 813, 833.
- CONTINI, G. Montale e la bufera. Letteratura, IV, (1956), 24, págs. 31-41 (después en Altri esercizi, op. cit. págs. 145-157).

- CONTINI, G. La personalità e l'arte di Montale. Notizie Culturali Italiane, Istituto Italiano di Cultura di Bucarest, I, (1976), 1, pág. 13.
- CONTINI, G. Una lunga fedeltà. Scritti su E. Montale. Torino, Einaudi, 1974.
- CONTORBIA, F. Aggiunte per Montale critico. La Rassegna della Letteratura Italiana, 74, (1970), 2-3, págs. 417-438.
- CONTORBIA, F. Noterella montaliana. La Rassegna della Letteratura Italiana, (1971), 1-2, págs. 177-179.
- CORDA, F. Analisi metrica della poesia di Montale. Ausonia, 24, nº 1, págs. 51-56.
- CORTI, M. "Esposizione sopra Dante" di E. Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 218-225.
- CORTI, M. Un nuovo messaggio di Montale: Satura. Strumenti Critici, (1971), 15, págs. 217-236.
- CORTI, M. - SOLMI, S. y otros. Satura di E. Montale. L'Approdo letterario, XVII, (1971), 53, págs. 107-116.
- COSTANZO, L. Montale, noi e la libertà. Palaestra, (1967), 6, págs. 209-215.
- CLUNY, C. M. Les poésies d'Eugenio Montale. Nouvelle Revue Française, 15, págs. 503-509.
- CRISCUOLO, L. Limiti e possibilità della poesia di E. Montale. Italica, 1948, Dic., pág. 313.
- CROCE, F. Due nuove poesie di Montale. La Rassegna della Letteratura Italiana, (1963), 3, págs. 493-506.
- CROCE, F. Le Occasioni. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 266-305.
- CROCE, F. L'ultimo Montale. I. Le conclusioni provvisorie. II. Gli Xenia. La Rassegna della Letteratura Italiana, (1973), 2, págs. 286-310 y (1974), 3, págs. 378-401.
- DAL FABBRO, B. Ornitologia di Montale. Il Tesoretto, 1939, págs. 34-40.
- DALLAMANO, P. Auto da Fé di Montale. Paese Sera, 1966, 10 Giugno.
- DALLAMANO, P. Montale in pantofole. Paese Sera, 1971, 13 Febbraio.
- DALLAMANO, P. Ritagli montaliani. Paese Sera, 1973, 9 Febbraio.
- DALLAMANO, P. Una vita per la poesia. Paese Sera, 1975, 24 Ottobre.
- DAVICO BONINO, G. Appunti su "La bufera". Letterature Moderne, (1959), 3, págs. 361-365.
- DAVID, M. E. Montale, poète de l'angoisse. Le Monde, 1969, 6 Dic.
- DE ANGELIS, R. M. E. Montale. L'Italia che scrive, 1934, Maggio, págs. 129-130.
- DE ROBERTIS, G. Montale, Ossi di seppia. Pegaso, (1931), 8. (después en Scrittori del Novecento. Firenze, Le Monnier, 1940 (1943-1958), págs. 50-56.
- DE ROBERTIS, G. Le Occasioni. Letteratura, (1940), 16, págs. 171-174 (después en Altro Novecento. Firenze, Le Monnier, 1962, págs. 308-315).
- DE ROBERTIS, G. "Quaderno di traduzioni" di Montale. Il Tempo, 1948, 25 Dic.

- DE ROBERTIS, G. Le traduzioni di Montale. Nuovo Corriere, 1949, 24 Febbraio.
- DE ROBERTIS, G. "Le Occasioni" di E. Montale. Il Tempo, 1950, 1 Aprile (después en Il Nuovo Corriere, 1950, 27 Aprile.).
- DE ROBERTIS, G. Poeti lirici moderni e contemporanei. Firenze, Le Monnier, 1953, págs. 334-336.
- DE ROBERTIS, G. L'ultimo Montale. Il Tempo Illustrato, 1956, 27 Sett. (después La bufera e altro en Altro Novecento. Firenze, Le Monnier, 1962, págs. 321-324).
- DE ROBERTIS, G. Le Occasioni, Farfalla di Dinard, La bufera e altro, en Altro Novecento. Firenze, Le Monnier, 1962, págs. 308-324.
- DE SANCTIS, G.B. E. Montale, "La bufera e altro". Capitoli, (1958), 1º bimestre, págs. 77-81.
- DEBENEDETTI, G. Riviera, amici; en Amedeo e altri racconti. Ediz. del Baretto, 1926, págs. 148-158.
- DEGO, G. The wooden bulldog. An interview with E. Montale. London Magazine, 1973, June-July.
- DEL CONTE, R. Una poesia di Montale. Il Politecnico, (1945), 6, (después en la antología Il Politecnico. Milano, Lerici, 1960, págs. 309-312).
- DEL CONTE, R. Poeti italiani de ori: E. Montale, S. Quasimodo. Bucarest, 1945.
- DEL CONTE, R. E. Montale. Saggi di filologia e filosofia, I, (1946), págs. 143-162.
- DIBELLA, F. El tono elegíaco de la poesía de Montale. Histonium, 1950, noviembre.
- DI GIROLAMO, C. Appunti per l'ultimo Montale. Belfagor, (1973), 3, págs. 350-363.
- DONINI, F. Montale e Leopardi. La Cultura, (1963), 3, págs. 328-331.
- DORFLES, G. Come dipinge. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- DRAGOS VRÎNCEANU. Montale e il rovesciarsi fisionomico del tempo. Secolul 20, (1973), 5.
- EVANS, O. Three Modern Italian Poets (Saba, Montale, De Libero). Voices, 1951, Mayo-Junio, págs. 34-37.
- FALLACARA, L. Le Occasioni (rec.). Il frontespizio, (1939), 12, págs. 771-773.
- FALQUI, E. Montale prosatore. Il Tempo, 1969, 26 Giugno.
- FERRANTE, G. I due Montale, en Poesia dei moderni. Milano, 1944, págs. 113-133.
- FERRARI, P. Omaggio a Montale. Italian Filologjisi, (1974), 7, págs. 131-138.
- FERRATA, G. Ossi di seppia. Il lavoro, 1928, 29 Marzo.
- FERRATA, G. La casa dei doganieri. Solaria, VII, (1932), 12, págs. 46-51 (después en Antologia di Solaria. Milano, Lerici, 1958, págs. 417-424).

- FERRATA, G. Montale. L'Ambrosiano, 1940, 17 Marzo.
- FERRATA, G. La ristampa degli Ossi di seppia. Primato, III, (1942), 17, págs. 325-326.
- FERRATA, G. A Firenze con Arsenio (e due passi con Eusebio). La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- FERRATA, G. Ricordi di un longobardo in Toscana. La Chimera, (1954), 6.
- FERRATA, G. La costanza di un poeta. L'Unità, 1976, 12 Ottobre.
- FERRERO, L. Commento all'evasione d'Arsenio. Solaria, (1927), 7-10, págs. 54-56.
- FERRETTI, G. E. Montale testimone e giudice. Rinascita, 1966, 3 Sett.
- FIERA LETTERARIA, LA. N° dedicato a E. Montale. 1953, 12 Luglio.
- FINZI, G. Una battaglia solitaria (attualità e isolamento di Montale). Il discanto, I, (1963), 1, págs. 3-5.
- FINZI, G. Montale, disincantato savio, en Lo spirito del '45. Milano, 1967, págs. 225-232.
- FINZI, G. Poesia in Italia. Montale, novissimi, postnovissimi, 1959-1978. Milano, Mursia, 1979.
- FLORA, F. Scrittori del Novecento. Rassegna d'Italia, (1948), 3, págs. 350-365.
- FLORA, F. E. Montale. Letterature Moderne, (1950), 2, págs. 145-175.
- FLORA, F. E. Montale, en Scrittori contemporanei. Pisa, Nistri-Lischi, 1952, págs. 119-159.
- FONGARO, A. Traduire Montale. Revue des Etudes Italiennes, (1967), 13, págs. 305-407.
- FORTI, M. Montale nella bufera e dopo. Itinerari, (1956), 21, págs. 348-361.
- FORTI, M. Quasi un romanzo di E. Montale. Aut-Aut, (1961), 63, págs. 264-269.
- FORTI, M. Montale nella bufera e dopo; quasi un romanzo di E. Montale, en Le proposte della poesia. Milano, Mursia, 1963 (después en Le proposte della poesia e nuove proposte. Milano, Mursia, 1971, págs. 155-168).
- FORTI, M. Montale prima delle Occasioni. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 39-65.
- FORTI, M. Montale within the storm and afterwards. Umanesimo, (1966), 1, págs. 1-14.
- FORTI, M. Svevo e Montale, en Svevo romanziere. Milano, Scheiwiller, 1966, págs. 149-163.
- FORTI, M. Montale fuori di casa: implicazioni e concordanze. Il Bimestre, (1969), 3-4.
- FORTI, M. Amari dialoghi della saggezza - Satura: il quarto volume di poesie di Montale. Avvenire, 1971, 16 Febbraio.
- FORTI, M. E. Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione. Milano, Mursia, 1973.
- FORTI, M. Montale: dopo una fuga. Paragone, (1973), 276.

- FORTINI, F. (F. LATTES). Nota su Montale. La riforma letteraria, 1939, Giugno, págs. 14-18.
- FORTINI, F. La poesia è libertà. Il politecnico, (1945), 8-9.
- FORTINI, F. Due poesie contemporanee. Comunità, (1954), 26, págs. 49-52.
- FORTINI, F. Verifica dei poteri. Milano, Il Saggiatore, 1965, págs. 24, 229, 233.
- FORTINI, F. La pietra e la coscienza. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 272-274.
- FORTINI, F. Montale, en Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Milano, Il Saggiatore, 1968, págs. 229-234.
- FORTINI, F. I poeti del Novecento. Bari, Laterza, 1977.
- FRANCHI, R. Ossi di seppia (rec.). Solaria, (1926), 1, pág. 48.
- FRANCHI, R. Ossi di seppia, en Memorie critiche. Firenze, Parenti, 1938, págs. 71-76.
- FRANCHI, R. Montale incisore di acqueforti, en Itsmo. Ritratti letterari. Roma, Ediz. di Lettere d'oggi, 1942, págs. 36-39.
- FRANCHI, R. Il Quaderno di traduzioni di Montale. La Fiera Letteraria, 1949, 16 Gennaio.
- FRATTINI, A. E. Montale: poesia e coscienza d'una civiltà di crisi, en Poeti italiani tra primo e secondo novecento. Ed. IPL, 1967.
- FRATTINI, A. Studi sulla poesia di Montale. Scuola e cultura nel mondo, (1967), 49, págs. 35-46.
- GADDA, C. E. Poesia di Montale. L'Ambrosiano, 1932, 9 Agosto.
- GADDA, C. E. Il Tempo, 1943, 25 Febbraio.
- GADDA CONTI, P. Montale nelle Cinque Terre (1926-28). Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 275-280.
- GAI, M. Montale, en Poesia d'oggi. Vercelli, s.e., 1940, págs. 13-19.
- GAMBON, G. Memoria come profezia in una lirica di Montale. Aut-Aut, (1961), 65, págs. 460-463.
- GARBOLI, C. L'ombra viva della moglie - il quarto libro di poesie di E. Montale. Il Mondo, (1971), 13.
- GARGIULO, A. E. Montale, introduzione a Ossi di seppia. Torino, Flli. Ribet, ed. 1928.
- GARGIULO, A. Letteratura del Novecento. Firenze, Le Monnier, 1940.
- GARGIULO, A. Le Occasioni (rec.). Nuova Antologia, 1940, Aprile, págs. 294-297.
- GARUFI, G. Dagli Ossi di seppia alla riflessione del Diario. Rapporti, (1974), 1, págs. 146-152.
- GATHERCOLE, P. M. Two kindred spirits: E. Montale and T.S. Eliot. Italica, (1955), 3, págs. 170-179.
- GATTO, A. Poesia di Montale. L'Ambrosiano, 1934, 19 Giugno.
- GAVAZZENI, G. Montale "scaligero" e "milanese". Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 281-282.
- GAVIÑA, G. W. Religiosidad en "La bufera e altro" de E. Montale, en Estudios de crítica literaria. La Plata, 1973, págs. 191-204.

- GEROSA, G. Poeta, che cos'è la vita?. Epoca, XVII, 838, págs. 45-50.
- GERSTENLAVER, W. Italienische Lyrik der Moderne: Luce in Tenebra; Variationen eines motifs in der Dichtung E. Montale. Für G. Bevilacqua. Die Neuren Sprachen, 16, págs. 118-136.
- GETTO, G. Postilla sulla poesia di Montale. Saggi di umanismo cristiano, II, (1947), 4, págs. 32-42.
- GETTO, G. Montale, en Poeti, critici e cose varie del Novecento. Firenze, Sansoni, 1953, págs. 102-116.
- GETTO, G. Antico omaggio a Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 87-96.
- GIANNANGELI, O. Oltre cielo e oltre tempo, parole nuove in Montale. Dimensioni, (1957), 1, págs. 19-23.
- GIANNANGELI, O. Classicità di Montale. Dimensioni, (1962), 1-2, págs. 14-25.
- GIANNANGELI, O. Montale ai giovani, en Qualcosa del Novecento. Pescara, 1969, págs. 49.
- GIANNANGELI, O. Il significante metrico in Montale. Dimensioni, XIII, (1969), 3.
- GIANNESSI, F. E. Montale, en Letteratura italiana, I Contemporanei.
- GIANNESSI, F. Invito alla poesia moderna. Milano, 1945, págs. 77-99.
- GIANNESSI, F. Gli ermetici. Brescia, La Scuola, 1951, págs. 55-61.
- GIANNESSI, F. La bufera e altro (rec.). Il ponte, (1956), 8-9, págs. 1574-1577.
- GIANNESSI, F. Un Montale sconosciuto. Il Giorno, 1973, 14 Marzo.
- GIUDICI, G. Montale scopre Montale?. Comunità, (1961), 2, págs. 93-97.
- GIUDICI, G. Nota a Diario del '71. L'Espresso, (1971), 51.
- GIULIANI, A. La bufera e altro. Il Verri, (1956), 1, págs. 93-97.
- GIULIANI, A. Il fantasma di Montale, en Immagini e maniere. Milano, Feltrinelli, 1965, págs. 39-48.
- GIULIANI, A. Sempre moderno. Il Messaggero, 1975, 24 Ottobre.
- GOLINO, E. E. Montale. Gli orecchini dello snob. L'Espresso, 1966, 10 Aprile.
- GONIN, J. E. Montale ou l'impossible transparence. Revue des Études Italiennes, (1973), 1-2, págs. 145-161.
- GRAMIGNA, G. Memoria e poesia. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- GRAMIGNA, G. Un Montale sorprendente. Settimo Giorno, XIV, (1961), 3.
- GRAMIGNA, G. Un debito con la Farfalla. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 182-183.
- GRAMIGNA, G. Questo "tu" di Montale è per un'ombra amata. Corriere d'Informazione, 1971, 18-19 Febbraio.
- GRAMIGNA, G. Montale. La poesia giorno per giorno. Il Giorno, 1973, 8 Aprile.
- GRAMIGNA, G. La vecchia diffidenza ironica per la storia come meccanismo. Il Giorno, 1973, 7 Febbraio.
- GRANIER, S. Le plus grand poète italien de ce temps: entretien avec E. Montale. Nouvelles Littéraires, 26 Janvier, pág. 6.
- GRAZIOSI, E. Le figure del tempo negli Ossi di seppia. Lingua e Stile, VII, (1972), págs. 147-180.

- GRAZIOSI, E. Il Tempo delle Occasioni: una sintassi tematica. *Lingua e Stile*, 1972, Dic. págs. 505-532.
- GRECO, L. Farfalla di Dinard. *Studi Novecenteschi*, (1973), 4, págs. 91-100.
- GRECO, L. E. Montale commento a se stesso. *Il Ponte*, (1975), 10, págs. 1. 126-1. 154 y (1976), 6, págs. 658-678.
- GRIGNANI, M. A. Nota a E. Montale. Due poesie inedite. *Strumenti Critici*, (1973), 21-22, págs. 220-223.
- GRIGNANI, M. A. Xenia: appunti per uno studio dei materiali elaborativi. *Strumenti Critici*, (1974), 25, págs. 352-382.
- GRILLANDI, M. Montale e Gozzano. *Letteratura*, XIV, (1966), 79-81, págs. 66-71.
- GUARNIERI, S. Presenze e assenze dei nostri scrittori. *La Fiera Letteraria*, 1952, 3 Agosto.
- GUARNIERI, S. Per i settant'anni di Montale. *Letteratura*, XIV, (1966), 79-81, págs. 282-291.
- GUARNIERI, S. Creare a noi il nostro destino, in Omaggio a Montale. Milano, Mondadori, 1966, págs. 136-150.
- GUTIA, I. La mess'in scena di Montale. *Convivium*, (1949), 5, págs. 684-697.
- GUZZONI, G. Das ding Gedicht Erläuterung zu einen Gedicht. E. Montales. Verlag Eckard Becksmann, Freiburg im Breisgau, 1972.
- HINTERAUSER, H. Moderne Italienische Lyrik. Göttingen, Vandenhoeck e Ruprecht, 1964, págs. 72-73.
- HINTERAUSER, H. Rückkehr zu Montale. *Italianische Studien*, (1978), 1.
- HUFFMAN, C. L. The poetic language of E. Montale. *Italian Quarterly*, 47-48, págs. 105-128.
- HUFFMAN, C. L. Farfalla di Dinard of E. Montale. *Forum Italicum*, 3, págs. 232-251.
- I poeti per Montale. Genova, Bozzi ed.
- IMBERTY, C. Le temps et l'histoire dans la poésie d'E. Montale. *Revue des Études Italiennes*, (1974), 1-2, págs. 30-48.
- JACOBBI, R. La poesia del Novecento. Milano, Mursia, 1964.
- JACOMUZZI, A. Sulla poesia di Montale. Bologna, Cappelli, 1968.
- JACOMUZZI, A. Nota sul linguaggio di Montale: L'elencazione ellittica. *Cratilo*, (1963), 4 (después en Sulla poesia di Montale. Bologna, Cappelli, 1968, págs. 9-25).
- JACOMUZZI, A. Appunti per uno studio sulla religiosità nella poesia della "Bufera e altro", en Sulla poesia di Montale. Bologna, Cappelli, 1968, págs. 49-80.
- JONES, F. J. Affinità poetiche in Montale e Onofri. *Nuove Dimensioni*, (1962), 9-10.
- JONES, F. J. La linea essenziale dell'arte montaliano. *Cenobio*, XI, (1962), 6, págs. 567-593.
- JONES, F. J. Montale's dialectic of memory. *Italian Studies*, XXVIII, (1973), págs. 83-107.

- JONES, F. J. La poesia di E. Montale, en La poesia italiana contemporanea. Messina-Firenze, 1975, págs. 323-405.
- KARDOS, T. La trasformazione dei sentimenti e l'ermetismo di Montale, en Saggi di Letteratura italiana in onore di G. Trombatore. Milano, 1973, págs. 299-314.
- KRYSINSKI, W. Le message poétique d'E. Montale. Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, XLIII, (1964), págs. 255-262.
- LANDOLFI, T. Le Occasioni (rec.). Oggi, 1939, 18 Novembre.
- LAURICELLA, L. Per le Occasioni. Incontri, (1940), 4.
- LEAVIS, F. R. L'impersonalità creativa di Montale. Nuova Antologia, 512, (1971), 2.047, pág. 324.
- LEAVIS, F. R. Xenia. The Listener, 1971, 16 Dic. págs. 845-846.
- LEONETTI, F. Proposizioni per una teoria della letteratura. Officina, (1957), 9-10, págs. 369-397.
- Letteratura, XIV, (1966), 79-81, núm. monográfico dedicado a E. Montale.
- Letture Montaliane, in occasione dell'80º compleanno del Poeta. Genova, Bozzi, 1977.
- LEVI DELLA VIDA, G. Per Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 292-293.
- LINATI, C. Ossi di seppia (rec.). Il Convegno, (1925), 6-7, págs. 357-360.
- LISIANI, V. Coerenza di Montale. La Notte, 1966, 27 Luglio.
- LIVI, G. Un cristallo si è rotto. Corriere della Sera, 1971, 21 Gennaio.
- LONARDI, G. Leopardi, Browning e tre poesie di Montale. Studi Novecenteschi, (1972), 3, pág. 281.
- LONARDI, G. I padri metafisici: appunti sullo spazio privato in Montale. Strumenti Critici, (1976), 30, págs. 281-303.
- LONARDI, G. Due note per Montale: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia. Studi Novecenteschi, VI, (1977), 17-18, págs. 227-240.
- LÓPEZ CORTEZO, C. "Huesos de sepia" de E. Montale, a propósito de una traducción. Filología Moderna, 1974, Febrero-Junio, págs. 461-471.
- LÓPEZ CORTEZO, C. La función semántica de la rima en un poema de E. Montale. Filología Moderna, 1978, Febrero-Junio, págs. 329-341.
- LORENZELLI, G. Britanniae amicum italiae lumen: E. Montale. La Fiera Letteraria, 42, 29 Giugno, págs. 12-13.
- LORIGA, V. Nota su Montale. Elsinore, XXIII-XXIV, (1966), 3, págs. 80-89.
- LOWELL, R. Imitations. London, Faber, 1971.
- LUNARDI, R. E. Montale e la nuova poesia. Padova, Liviana, 1946.
- LUGNANI, L. Ossi di seppia. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 247-265.
- LUPO, C. E. Montale e la letteratura americana. Studi Americani, IX, (1963), págs. 467-468.
- LUZI, M. Montale. Mattino dell'Italia Centrale, 1953, 25 Febbraio.
- LUZI, M. Montale come l'ho visto. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- LUZI, M. La completezza dell'arte. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 21-22.

- MACCHIA, G. Nota a E. Montale: una voce giunta con le folaghe. Motivi (versione di due sonetti di Shakespeare) e riproduzione di un autografo inedito. *L'immagine*, (1947), 2, págs. 109-115.
- MACCHIA, G. Una voce ci è giunta con le folaghe. *La Fiera Letteraria*, 1953, 12 Luglio.
- MACCHIONI JODI, R. Montale e la crisi dell'uomo moderno. *Il Ponte*, (1959), 9, págs. 1096-1106.
- MACRÌ, O. Xenia di Montale. *Letteratura*, LXXXV-LXXXVII, 31, págs. 254-258.
- MACRÌ, O. Appunto su "Altri Xenia" di Montale appunto sulla Tricromia della Bufera. *Forum Italicum*, 2, págs. 87-94.
- MACRÌ, O. Dell'analogia naturale: Montale. *Convivium*, 1936, págs. 705-717 (después en Esemplari del sentimento poetico contemporaneo, Firenze, Vallecchi, 1941, págs. 73-146).
- MACRÌ, O. Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea. Firenze, Vallecchi, 1956.
- MACRÌ, O. Esegesi del Terzo libro di Montale. *Letteratura*, XIV, (1966), 79-81.
- MACRÌ, O. Analisi del quarto libro di Montale. *L'Albero*, XVI, (1971), 47, págs. 60-71.
- MADRIGNANI, C.A. Perché gli orecchini? *Problemi*, (1972), 31, págs. 41-46.
- MAIER, B. "Quaderno di traduzioni" di Montale. *Voce dei giovani*, 1949, 22 Febbraio.
- MAIER, B. Montale traduttore. *Progresso d'Italia*, 1950, 11 Ottobre.
- MALAGOLI, L. La poesia di Montale, en L'anti-ottocento. Firenze, 1972, págs. 181, 212.
- MANACORDA, G. Montale. Firenze, *La Nuova Italia*, Il Castoro, 1959.
- MANCIOTTI, M. Montale prosatore. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, VII, (1966), 2-3, págs. 337-351.
- MANESCALCHI, F. Montale e la coscienza d'Avanguardia. *Quartiere*, (1967), 29-30, págs. 11-19.
- MANZINI, G. Una spina nel cuore tanti anni fa. *Letteratura*, XIV, (1966), 79-81, págs. 293-296.
- MARABINI, C. L'atto di fede di Montale. *Il resto del Carlino*, 1966, 22 Giugno.
- MARABINI, C. Montale, *La Nazione*, 1971, 18 Febbraio.
- MARABINI, C. Montale 71. *Nuova Antologia*, (1972), 2059, págs. 346-365.
- MARABINI, C. L'animale nell'angolo, en La chiave e il cerchio. Milano, Rusconi, 1973.
- MARABINI, C. Montale e il diario. *La Nazione*, 1973, 15 Giugno.
- MARABINI, C. Montale e la Liguria. *Nuova Antologia*, (1976), 2105, págs. 101-108.
- MARAFIOTI, D. Elogio della provincia. *Giornale della Sera*, 1949, 20 Gennaio.
- MARCHESE, A. Tempo e memoria nella poesia di Montale. *Resine*, 1973, Settembre.

- MARCHESE, A. Gli Ossi di seppia cinquant'anni dopo. Resine, (1975), 13, págs. 3-39.
- MARCHESE, A. Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale. Torino, SEI, 1977.
- MARCHI, M. Il problema delle varianti negli Ossi di seppia. L'Albero, (1977), 57, págs. 65-101.
- MARIANI, G. E. Montale, en Poesia e tecnica nella lirica del Novecento. Padova, Liviana, 1958.
- MARUCELLI, G. La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli 'Ossi di seppia' alle "Occasioni", en Contributi per Montale. Lecce, Milella, 1976, pág. 102.
- MAXIA, S. Clizia e la guerra. Nota sul Montale della Bufera, en Letteratura e società. Palermo, Palumbo, 1980, pág. 629.
- MAZZA, E. "La bufera" di E. Montale. La Nazione, 1956, 8 Luglio.
- MAZZA, E. Il punto della critica sulla Bufera di E. Montale. Marsia, I, (1957), 1, págs. 3-11.
- MEANO, C. Ossi di seppia (rec.). Libri del giorno, (1928), 4, págs. 225-226.
- MENGALDO, P. V. Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano, en Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Padova, Liviana, 1966, págs. 163-259.
- MENGALDO, P. V. Montale "fuori casa". Strumenti Critici, (1970), 12, págs. 172-188.
- MENGALDO, P. V. Due agnizioni di lettura. Strumenti Critici, (1971), 15, págs. 265-269.
- MENGALDO, P. V. Primi appunti su "Satura". Sigma, 1972, 33-34.
- MENGALDO, P. V. Per la cultura linguistica di Montale: due restauri, en Studi in memoria di L. Russo. Pisa, 1974, págs. 486-504.
- MENGALDO, P. V. La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale. Milano, Feltrinelli, 1975.
- MILANO, P. Montale in viaggio o il poeta giornalista. L'Espresso, 1969, 25 Maggio.
- MILANO, P. Appunti di lettura sul Montale gnomico. L'Espresso, 1969, 25 Maggio.
- MILANO, P. Montale come ospite del nostro tempo. L'Espresso, 1973, 11 Febbraio.
- MISCIA, E. Le ragioni di Montale. La Fiera Letteraria, (1963), 9.
- MONDO, L. Montale e l'Altro. La Stampa, 1971, 26 Febbraio.
- MONTANO, R. Note per un'interpretazione di Montale. Montale e Croce. Studi Novecenteschi, II, (1973), 5, págs. 227-247.
- MORRA, U. Ossi di seppia (rec.). La Fiera Letteraria, 1926, 3 Gennaio.
- MOUNIN, G. Une morale de la poésie italienne: E. Montale. Courrier du Centre International de Etudes Poétiques, (1956), 10.
- MUSCO, L. Montale, Il movimento letterario, (1935), 5-7, págs. 3-23.
- MUSCO, L. Montale. Napoli, ed. Sabina, 1936, págs. 3-23.
- MUSUMECI, A. Silenzi montaliani: note sull'enjambement nella poesia di Montale. Forum Italicum, (1972), 4, págs. 497-514.

- NASCIMBENI, G. E. Montale. Milano, Longanesi, 1969.
- NASCIMBENI, G. Uno specchio per Montale. Corriere della Sera, 1971, 7 Febbraio.
- NASCIMBENI, G. Due anni nella poesia di Montale. Domenica del Corriere, 1973, 8 Maggio.
- NEGRI, R. Montale in prosa. La Rassegna Lucchese, (1970), 50.
- NOFERI, A. E. Montale: Auto da fé. Corriere dell'Adda, 1966, 22 Ottobre.
- ORELLI, G. L'upupa e altro. Strumenti Critici, (1971), 15, págs. 237-263.
- ORELLI, G. Lecture di poeti. Poesie d'oggi. L'educatore della Svizzera italiana. 1953, Maggio-Giugno.
- ÖSTERLING, A. Montales Blandning. Svedsvenka Dagbladet Snällposten, 1971, 7 Junio.
- PACHER, E. Della lirica ermetica e di alcuni precedenti. Trento, 1957.
- PALAZZESCHI, A. Parco dei divertimenti. Incontri, (1940) 2.
- PALUMBO, N. Il "nuovo" nell'ultimo Montale. Corriere mercantile, 1971, 13 Marzo.
- PAMPALONI, G. E. Montale o della poesia militante. Comunità, (1952), 13, pág. 72.
- PAMPALONI, G. Montale fa i conti con la storia. L'Espresso, II, (1956), 37.
- PAMPALONI, G. Tre grandi poeti in una settimana. Epoca, 1961, 8 Gennaio.
- PAMPALONI, G. Fedeltà alla poesia di Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 296-297.
- PAMPALONI, G. Montale fuori casa. Corriere della Sera, 1969, 29 Maggio.
- PAMPALONI, G. Ironie di Montale. Corriere della Sera, 1971, 16 Maggio.
- PAMPALONI, G. Ottimismo disperato. Corriere della Sera, 1973, 8 Aprile.
- PANCRAZI, P. E. Montale. Il Corriere della Sera, 1934, 21 Marzo.
- PANCRAZI, P. E. Montale poeta fisico e metafisico, en Scrittori italiani del Novecento. Bari, Laterza, 1934, págs. 268-276.
- PANCRAZI, P. Le "Occasioni" di Montale. Corriere della Sera, 1939, 5 Dic.
- PANNELLA, M. E. Montale e T.S. Eliot. Galleria, X, (1954), 5-6.
- PANNELLA, M. Montale critico. Il Verri, III, (1959), 3 y 5, págs. 118-133, y 123-137.
- PAOLUZZI, A. Le più recenti liriche di Montale, Noventa e Rebora. La discussione, 1957, 27 Gennaio.
- PAPPARENA, R. Montale poeta laureato. Dimensioni, (1961), 1-2, págs. 8-10.
- PARRONCHI, A. Traduzioni di poeti. Domani d'Italia, 1948, 30 Nov. (después en Sicilia del Popolo, 1948, 16 Dic.).
- PARRONCHI, A. Vecchia lettura di Montale. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- PARRONCHI, A. La voce di Montale. La narrazione italiana, 1953, 10 Ottobre.
- PARRONCHI, A. Esercizi di lettura: "Il sogno del prigionero". Il Caffè, 1955, Gennaio.

- PARRONCHI, A. Grazie dei suoi silenzi. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 297-299.
- PASOLINI, P. P. Pascoli e Montale. Convivium, (1947), 2, págs. 199-205.
- PASOLINI, P. P. Montale, en Passione e ideologia. Milano, Garzanti, 1960, págs. 295-298.
- PASOLINI, P. P. Satura. Nuovi Argomenti, (1971), 21, pág. 17.
- PASOLINI, P. P. Outis. Nuovi Argomenti, (1972), 27, págs. 146-150.
- PAUTASSO, S. Montale difende il suo tempo ma ne svela piaghe ed errori. La Gazzetta del Popolo, 1966, 29 Giugno.
- PAUTASSO, S. Le frontiere della critica. Milano, Rizzoli, 1972.
- PAUTASSO, S. La fede di Montale, en Le frontiere della critica. Milano, Rizzoli, 1972.
- PEDULLÀ, W. Conservatore contro se stesso. Avanti!, 1966, 26 Luglio.
- PEDULLÀ, W. È arrivato alla sentenza il processo di Montale. Avanti!, 1971, 7 Marzo.
- PEDULLÀ, W. Montale critico, en La letteratura del benessere. Roma, 1973, págs. 127-131.
- PEDULLÀ, W. Le sentenze di Montale, en La letteratura del benessere. Op. cit. págs. 593-595.
- PELLEGRINI, A. A letter from Italy. Sewance Review, (1951), págs. 700-722.
- PENTO, B. Motivazioni montaliane. L'Italia che scrive, XLI, (1958), 12, pág. 304.
- PENTO, B. Lingua poetica di E. Montale. Letterature Moderne, (1959), 3, págs. 253-260.
- PENTO, B. Poesia contemporanea. Milano, Marzorati, 1964.
- PERITORE, G. A. Le prime letture di E. Montale. Belfagor, XIX, (1964), 3, págs. 275-294.
- PERSONÉ, L. M. Montale 1973. Il Piccolo, 1973, 3 Maggio.
- PETRINI, E. Rassegna. Humanitas, 1952, Marzo, págs. 317-320.
- PETRINI, E. Rassegna. Humanitas, 1952, Novembre, págs. 1049-1056.
- PETRONI, G. Un milione a un poeta. La Fiera Letteraria, 1950, 8 Ottobre.
- PETRUCCIANI, M. La poetica dell'ermetismo italiano. Torino, Loescher, 1955.
- PETRUCCIANI, M. "La bufera" di Montale. Idea, (1957), 1-2-3.
- PETRUCCIANI, M. Poesia pura e poesia esistenziale. Torino, Loescher, 1957, págs. 61-62; 67-68.
- PETRUCCIANI, M. "... in un'aria di vetro". Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 72-73.
- PETTINELLI, R. y QUONDAM GIOVANNI MARIA, A. Bibliografia montaliana (1925-1966). La Rassegna della Letteratura Italiana, (1966), 2-3, págs. 377-391.
- PICCIONI, L. Appunti per una rilettura degli "Ossi" e delle "Occasioni". La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio (después en Sui contemporanei. Milano, Flli. Fabbri, 1953, págs. 301-309).

- PICCIONI, L. Appunti su Montale, en Sui Contemporanei. Milano, Flli. Fabbri, 1953.
- PICENI, E. Rivista d'Italia, 1928, 15 Giugno.
- PIGNOTTI, L. Lettura "interessata" di Montale. La situazione, (1962), 25-26, págs. 22-25.
- PINCHERA, A. La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale, I. Ossi di seppia. Studi Urbinati, (1969), 7, págs. 155-184.
- PIOVENE, G. Ambrosiano, 1931, 22 Luglio.
- PIOVENE, G. La preistoria del duemila. L'Espresso, 1966, 3 Luglio.
- PIOVENE, G. Virtù d'entrare nella memoria. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 299-301.
- PIOVENE, G. Diario del '71 in versi. Il radar di Montale. La Stampa, 1972, 21 Maggio.
- PIPA, A. Memory and fidelity in Montale. Irodalomtörténeti Közlemények, 39-40, págs. 62-79.
- PIPA, A. Le Mythe d'un papillon. Montale et Anouilh. Revue de Littérature Comparée, XXXVII, (1964), 3.
- PIPA, A. The message of Montale. Italica, XXXIX, (1962), 4, págs. 239-255.
- PIPA, A. Montale and Dante. Minneapolis, University of Minneapolis. P. Minn. Monographs in the Humanities. 4. (1968).
- PIROMALLI, A. Storia interna della poesia di E. Montale, en Saggi critici di Storia Letteraria. Firenze, 1967, págs. 197-225.
- PISCOPO, U. Gli occhi aperti. Rivista di studi crociani, 1968, Dic., págs. 517-519.
- POGGIOLI, R. Italian literary chronicles: Poetry, 1944-47. Italica, 1948, Marzo, pag. 54.
- POLATO, L. Il primo Montale e l'avanguardia borghese. Studi Novecenteschi, (1973), 6, págs. 357-374.
- PORZIO, D. Un avvenimento nella nostra poesia. Oggi, 1956, 26 Luglio.
- PORZIO, D. I ripensamenti del poeta Montale. La Stampa, 1971, 2 Febbraio.
- POZZI, G. E. Montale, en La poesia italiana del Novecento. Torino, Einaudi, 1965, págs. 160-186.
- PRAZ, M. Eliot and Montale, en T.S. Eliot: a symposium. London, Ed. Poetry, 1948 (después en La Fiera Letteraria, 1948, 14 Novembre y en Cronache letterarie anglosassoni. Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1950, vol. I.
- PRAZ, M. Incontro con Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 299-301.
- PREZZOLINI, G. Ossi di seppia (rec.). Leonardo, 1925, Novembre, pag. 250.
- PUGLIATTI, S. E. Montale, Ossi di seppia. Solaria, (1931), 9-10, págs. 52-57.
- PULLINI, G. E. Montale, Auto da fé, en Volli e risvolti del romanzo italiano contemporaneo. Milano, 1971, págs. 7-10.
- PUPPO, M. Intorno alla nuova poesia. Studium, 1950, Maggio, pag. 272.

- PUPPO, M. Temi e tecnica di Montale. Idea, 1952, Luglio-Agosto.
- RABONI, G. L'altro Montale. Paragone, (1971), 256, págs. 104-110.
- RABONI, G. La sua poesia nella battaglia del mare. Tuttolibri, 1976, 16 Ottobre.
- RAGGHIANI, C. L. Riflessioni su "auto da fé". La Nazione, 1966, 14 Sett.
- RAGO, M. Il quarto libro di Montale. L'Unità, 1971, 18 Marzo.
- RAIMONDI, G. E. Montale. Il Mondo, 1957, 29 Gennaio.
- RAIMONDI, G. E. Montale, en Lo Scrittoio. Milano, Il Saggiatore, 1960, págs. 202-205.
- RAMAT, S. Montale. Itinerario lirico di E. Montale e sua esegesi. Firenze, Vallecchi.
- RAMAT, S. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 4-5.
- RAMAT, S. Il senso di una occasione. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 303.
- RAMAT, S. Montale. Firenze, Vallecchi, 1965 (2ª ed. revisada y aumentada 1968).
- RAMAT, S. Atto di fede, Appendix montaliana, Tradurre come inventare, en L'intelligenza dei contemporanei. Padova, 1968, págs. 107-109, 104-106, 133-134.
- RAMAT, S. L'ermetismo. Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- RAMAT, S. Un Montale fuori del mito. Corriere del Ticino, 1971, 13 Marzo.
- RAMAT, S. Montale per gli intimi. La Fiera Letteraria, XLVIII, (1972), 35.
- RAMAT, S. "Satura" e il progetto cosmico di Montale, en La pianta della poesia. Firenze, Vallecchi, 1972, págs. 293-332.
- RAMAT, S. Montale verso il quarto libro: indicazione per gli Xenia, en La pianta della poesia, Op. cit., págs. 333-343.
- RAMAT, S. Una "intercettazione" di Montale, en La pianta della poesia, Op. cit., págs. 349-351.
- RAMAT, S. Il libro come opera: Ossi di seppia. Italianistica, (1972) 3, y (1973), 2.
- Rassegna della Letteratura Italiana, La. VII, (1966), 2-3, núm. monográfico dedicado a E. Montale.
- RAVEGNANI, G. La poesia di E. Montale, en I Contemporanei. Torino, Bocca, 1930, págs. 381-389.
- REBAY, L. I diàspori di Montale. Italica, 46, (1969), 1, págs. 33-53.
- REBAY, L. La rete a strascico di Montale. Forum Italicum, (1971), 3, págs. 329-350.
- REBAY, L. Sull'autobiografismo di Montale, en Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della Letteratura italiana del Novecento. Firenze, Olschki, 1976, pág. 78.
- RENDINA, G. Montale. La Fiera Letteraria, 1959, 29 Marzo.
- RIGHETTI, D. Note su Montale. Criterio, (1955), 1, págs. 7-8.
- RINALDI, M. "Auto da fé" o auto difesa: L'ultimo libro di E. Montale. Anima e Pensiero, (1967), 3, págs. 111-127.
- RISI, N. Non più vati, ma poeti. Tempo presente, 1956, Dic., págs. 754-755.

- RISI, N. Un'opera libera. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 304.
- ROMANO, F.S. Difficoltà della poesia di Montale, en Poetica dell'ermetismo. Firenze, Sansoni, 1942, págs. 62-84.
- ROMANO, M.E. E. Montale. Bresso, CETIM, 1973.
- ROMANO, M.E. Temi e organizzazione tematica nel "Carnevale di Gerti". Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, V, (1975), 3, págs. 1203-1238.
- ROMBI, M. Montale: Parole sensi e immagini. Roma, Bulzoni, 1978.
- ROSATI, S. Le occasioni (rec.). L'Italia che scrive, 1939, Nov. - Dic., pág. 265.
- ROSIELLO, L. Le sinestesie nell'opera poetica di Montale. Rendiconti, (1963), 7.
- ROSIELLO, L. Consistenza e distribuzione statistica del lessico poetico di Montale. Rendiconti, (1965), 11-12, págs. 397-421.
- ROSIELLO, L. Struttura e funzioni della lingua. Firenze, Vallecchi, 1965, págs. 45-114.
- ROSSANI, O. Il poeta Montale non scrive più per ora. L'Osservatore politico letterario, 1973, Agosto.
- ROSSI, A. Il punto su Montale dopo il quarto libro, "Satura". L'Approdo letterario, (1971), 53, (nuova serie), págs. 3-20.
- ROSSI, A. Poesia-Notizie sull'annata: Ancora Montale, Bigongiari, Giudici, Cattafi. L'Approdo letterario, (1972), 58, (nuova serie),
- RUSCONI, E. E. Montale, en Comune Solitudine. Milano-Roma, Rizzoli, 1944, págs. 165-171.
- RUSSOLI, F. Per la pittura di Montale. Prospetti, (1966), 2-3, págs. 212-213.
- SABA, U. Prose. Milano, Mondadori, 1964, págs. 216, 276, 328, 407, 601, 599-600.
- SABATELLI, G.V. Della metafisica terrestre di Montale. Città di Vita, (1972), Gennaio-Febbraio, págs. 47-56.
- SALA, A. La bufera e altro. La Parruca, 1956, 31 Luglio.
- SALINARI, C. Le confidenze d'un poeta. Rassegna di cultura e vita scolastica, 1950, Giugno, pág. 1-2.
- SALINARI, C. "Auto da fé". Montale di fronte ai fatti e alle idee del mondo di oggi. L'Unità, 1966, 27 Agosto.
- SALVI, S. L'anguilla: testo e pretesto. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 170-172 (después en Omaggio a Montale. Milano, Mondadori, 1966, págs. 250-253).
- SALVI, S. Linee di mira. Il Bimestre, (1971), 14-15, págs. 36-37.
- SANGUINETI, E. Da Gozzano a Montale. Lettere Italiane, VII, (1955), 2, págs. 188-207.
- SANGUINETI, E. Documenti per Montale. Il Verri, (1962), 2 y 3, págs. 68-75; 69-73 (después en Ideologia e linguaggio. Milano, Feltrinelli, 1965, págs. 37-53).
- SANGUINETI, E. Tra liberty e crepuscolarismo. Milano, Mursia, 1963.
- SANGUINETI, E. Poesia italiana del Novecento. Torino, Einaudi, 1969, págs. 892-944.

- SANTI, P. Per un uomo vivo. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 305.
- SAPEGNO, N. (SILVESTRO GALLICO). Lettera di Silvestro a suoi amici sui libri che legge. Il Baretti, III, (1926), 6, págs. 91-92.
- SAPEGNO, N. Ossi di seppia (rec.). Leonardo, 1928, Maggio-Giugno, págs. 151-152.
- SAVOCA, G. Charimenti per gli Ossi di seppia. Siculorum Gymnasium, XXV, (1972), págs. 77-101.
- SAVOCA, G. Quaderno per le "Occasioni" di Montale. Catania, Ed. Bonaccorso, 1973.
- SCARAMUCCI, I. La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale. Milano, IPL, 1972.
- SCARPATI, C. Montale, la morte, il futuro. Vita e pensiero, LV, (1972), 1-2.
- SCARPATI, C. Invito alla lettura di E. Montale. Milano, Mursia, 1973, págs. 194.
- SCARPATI, C. Montale. Milano, Mursia, 1974.
- SCHACHERI, B. Finisterre. Inventario, (1946), 1.
- SCHIAFFINI, A. Cento anni di lingua italiana. Milano, Scheiwiller, 1962.
- SCIASCIA, L. Un nobile poeta. La Stampa, 1975, 24 Ottobre.
- SCIORTINO, G. Le Occasioni. Leonardo, 1940, Gennaio, págs. 16-19.
- SCRIVANO, R. Dalla Ronda a Solaria, en Riviste scrittori e critici del Novecento. Firenze, Sansoni, 1965.
- SCRIVANO, R. La bufera. La Rassegna della Letteratura Italiana, VII, (1966), 2-3, págs. 306-336.
- SCRIVANO, R. Intorno all'uso metaforico in Montale, en Letteratura e critica, II, Studi in onore di N. Sapegno. Roma, Bulzoni, 1974, págs. 1025-1037.
- SCRIVANO, R. I viaggi di Montale. Avanti!, 1975, 24 Agosto.
- SCRIVANO, R. E. Montale, en I classici italiani nella storia della critica. vol. III. Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- SCUDERI, A. Cecchi secondo Montale (1923-1932). Studi Novecenteschi, I, (1972), 2, págs. 175-193.
- SEGRE, C. "Gli Orecchini" di Montale. Paragone, XVII, 196, págs. 132, 133.
- SEGRE, C. Invito alla Farfalla di Dinard. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 184-193 (después en Omaggio a Montale. Milano, Mondadori, 1966, y en I segni e la critica. Torino, Einaudi, 1970, págs. 135-151).
- SERENI, V. In margine alle "Occasioni". Tempo, 1940, 1 Agosto, pág. 45.
- SERENI, V. Ognuno riconosce i suoi. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 305-310.
- SERONI, A. Intervento, 1941, Gennaio.
- SERONI, A. Commento ad "Arsenio", en Ragioni Critiche. Firenze, Vallecchi, 1944, págs. 95-110.
- SERONI, A. Vent'anni di poesia italiana (1919-1939), en Nuove Ragioni critiche. Firenze, Vallecchi, 1954, págs. 13-17.
- SERONI, A. Alle origini della poesia montaliana: fine dell'infanzia. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 74-82.

- SGATTONI, G. Pascoli, D'Annunzio maestri di Montale. Dimensioni, (1958), 1, págs. 19-25.
- SICILIANO, E. Un poeta leopardiano. La Stampa, 1971, 24 Aprile.
- SICILIANO, E. L'eresia laica di Montale. Il Mondo, 1973, 1 Marzo.
- SICILIANO, E. Montale con distacco e ironia. La Stampa, 1973, 17 Nov.
- SIGILLINO, N. E. Montale, en Parnaso Contemporaneo. Roma, Società Editrice del Libro Italiano, 1940, págs. 45-51.
- SINGH, G.S. E. Montale. Italian Studies, 1963, págs. 101-137.
- SINGH, G.S. Montale e la critica. Pagine Istriane, VII, (1965), págs. 164-186.
- SINGH, G.S. Il drammatico monologo di Montale. Nuova Antologia, 512, (1971), 2047, págs. 338.
- SINGH, G.S. Montale e i suoi traduttori inglesi. Misure critiche, (1974), 12-13, págs. 47-70.
- SOLMI, S. Ossi di seppia. Il Quindicinale, I, (1926), 3.
- SOLMI, S. Poesia di Montale. Primato, 1940, 15 Aprile.
- SOLMI, S. La poesia italiana contemporanea. Il libro italiano nel mondo, (1941), 7, pág. 21.
- SOLMI, S. E. Montale, Parma 1917. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- SOLMI, S. La poesia di E. Montale. Nuovi Argomenti, (1957), 26, págs. 1-42.
- SOLMI, S. Scrittori negli anni. Milano, Il Saggiatore, 1963.
- SORRENTINO, A. Il frammentarismo nella letteratura italiana del Novecento. Roma, Azienda Editoriale Italiana, 1950, págs. 217-220.
- SPAGNOLETTI, G. Intorno a Montale. Emporium, 1943, Agosto, págs. 72-77.
- SPAGNOLETTI, G. Antologia della poesia italiana contemporanea. Firenze, Vallecchi, 1946.
- SPAGNOLETTI, G. Conversazioni con Montale. La Fiera Letteraria, 1948, 25 Aprile.
- SPAGNOLETTI, G. Antologia della poesia italiana (1909-1949). Parma, Guanda, 1950 (1952-1954).
- SPAGNOLETTI, G. Poeti del Novecento. Milano, Mondadori, 1951 (1958).
- SPAGNOLETTI, G. Motivi pascoliani in poesia contemporanea. La Fiera Letteraria, 1952, 13 Aprile.
- SPAGNOLETTI, G. I nostri primi anni. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- SPAGNOLETTI, G. La nostra giovinezza montaliana. Il Popolo, 1953, 4 Aprile.
- SPAGNOLETTI, G. Montale, en Tre poeti italiani del Novecento. Torino, Ed. Radio Italiana, 1956, págs. 77-92.
- SPAGNOLETTI, G. Poesia italiana contemporanea (1909-1959). Parma, Guanda, 1959.
- SPAGNOLETTI, G. Preistoria di Montale. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 83-86 (después en Omaggio a Montale. Milano, Mondadori, 1966).
- SPAGNOLETTI, G. Il quarto Montale. Il Messaggero, 1971, 25 Febbraio.

- SPAZIANI, M.L. Un omaggio a Montale. Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori, 1966, Sett. págs. 29-32.
- SPENDER, S. The poetry of Montale. The New York Review of Books, 1972, 1 Junio.
- SPINELLA, M. Il quarto Montale: dalla poesia alla satira. Rinascita, 1971, Febbraio.
- SQUARCIA, F. Montale. Paragone, (1957), 86, págs. 82-85.
- STEFANILE, M. E. Montale e la poesia contemporanea. Meridiano di Roma, 1939, 11 Giugno.
- STEFANILE, M. Il diario poetico di E. Montale. Il Mattino, 1973, 20 Maggio.
- STEVANONI, C. Fortuna greca di Montale. Padova, Liviana, 1973.
- STOCK, N. Montale and Trakl. Poetry Australia, (1967), 14, págs. 42-44.
- SUSINI, G. Il poeta Montale e "Le Occasioni", en Ragionamenti sulla poesia. Modena, Guanda, 1942, págs. 167-180.
- TADINI, E. Diffidenza, non mancanza di fede. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- Tavola rotonda e conferenza stampa su E. Montale. Antologia Vieusseux, (1978), 49, págs. 13-31.
- TECCHI, B. La poesia di Montale, en Maestri e amici. Pescara, Tempo nostro, 1924, págs. 133-140.
- TECCHI, B. Montale. La Fiera Letteraria, 1928, 11 Marzo.
- TECCHI, B. Interprete del nostro tempo. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, pág. 311.
- TEDESCO, N. Montale en prose. La Rassegna della Letteratura Italiana, (1961), 2, págs. 293-299.
- TEDESCO, N. Di Montale e del crepuscolarismo, en Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti. Palermo, Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici, III, (1962), págs. 235-263.
- TIAN, R. La bufera. Il Messaggero, 1956, 26 Sett.
- TITTA ROSA, G. Montale, en Poesi italiana del Novecento. Siena, Maia, 1953, págs. 112-115.
- TONDO, M. La lezione di Montale. Convivium, (1966), 34, págs. 632-638.
- TRAVERSO, L. Sulle "Occasioni" di Montale. Corrente, (1940), 2.
- TROMBATORE, G. Da Montale a Noventa. L'Unità, 1956, 7 Ottobre.
- TROMPEO, P.P. La bufera e altro. Il Corriere della Sera, 1956, 14 Agosto.
- ULIVI, F. Montale spirito tragico. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 311-312.
- URIBE ARCE, A. Una experiencia de la poesía: E. Montale. Santiago de Chile, 1966.
- VALENTE, J.A. Versión y glosa de Montale. Índice, 1954, Mayo.
- VALENTINI, A. Semantica dei poeti. Ungaretti e Montale. Roma, Bulzoni, 1970.
- VALENTINI, A. Saggio di semantica montaliana: il volo, en Semantica dei poeti. Op. cit.
- VALENTINI, A. Lettura di Montale. Ossi di seppia. Roma, Bulzoni, 1971.

- VALENTINI, A. Le ragioni espressive. Schede e proposte su: Foscolo, Manzoni, Pirandello, Montale. Roma, Bulzoni, 1972.
- VALLI, D. Montale, Saba e la poetica dell'oggetto. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 23-38.
- VAN BEVER, P. L'Hermetisme de Montale. Revue des Langues Vivantes, 34, págs. 72-78.
- VAN NUFFEL, R. Perspectives, 1950, pág. 41.
- VARANINI, G. La letteratura europea degli anni sessanta. Italianistica, (1972), Gennaio-Aprile, págs. 89-115.
- VARESE, C. Terzo dialogo di uno scrittore e di una scrittrice. Lettere d'oggi, (1941), 8, págs. 30-40.
- VARESE, C. Dialogo su Montale. Letteratura, (1946), 1, págs. 105-107.
- VARESE, C. Montale, en Cultura Letteraria Contemporanea. Pisa, Nistri-Lischi, 1951, págs. 283-286.
- VARESE, C. La bufera e altro. (rec.) Nuova Antologia, 1956, Dic. págs. 578-580.
- VARESE, C. La farfalla di Dinard. Nuova Antologia, 1956, págs. 120-123.
- VARESE, C. Il nuovo Montale. Il Punto, 1961, 28 Gennaio.
- VARESE, C. I premi internazionali Feltrinelli 1962. Nuova Antologia, (1963), 1945, págs. 116-122.
- VARESE, C. E. Montale. Auto da fé. Rassegna di Letteratura Italiana, leído en la R.A.I. el 20 de Junio de 1966.
- VARESE, C. Tempo d'uomo, spazio d'uomo. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 173-181.
- VARESE, C. Occasioni e valori della letteratura contemporanea. Bologna, 1967, págs. 87-96.
- VARESE, C. "Nuove stanze": una teoria dell'uomo. Studi Urbinati, XLV, (1971), 1-2, págs. 1007-1015.
- VIANELLO, N. La bufera e altro (rec.). Società Nuova, (1956), 2, págs. 40-41.
- VICARI, G.B. Dora Markus. Lavoro Nuovo, (1949), 28 Gennaio.
- VIGORELLI, G. Nota per Montale. Prospettive, 1939, 15 Nov.
- VIGORELLI, G. Auto da fé di Montale. Tempo Illustrato, 1966, 22 Giugno, págs. 151-154.
- VIGORELLI, G. Montale e la "mosca" tra romanzo e antiromanzo. Tempo Illustrato, 1971, 27 Marzo.
- VILLA, E. Svaggi lessicali. L'Italia che scrive, 1941, Aprile, págs. 101-102.
- VIRIDIA, F. Montale e la nuova poesia. La voce reppublicana, 1950, 13 Maggio.
- VIRIDIA, F. "La bufera e altro" di E. Montale. La Fiera Letteraria, 1956, 5 Agosto.
- VIRIDIA, F. Prose di E. Montale. La Fiera Letteraria, (1957), 4.
- VIRIDIA, F. Il coraggio della coerenza. La voce reppublicana, 1966, 11 Agosto.
- VIRGILLITO, R. Per un'interpretazione della poesia di Montale. Humanitas, II, (1947), 1, págs. 100-106.
- VISALBERGHI, A. L'autobiografismo di E. Montale. Ansedonia, 1940, Aprile, págs. 13-22.

- VITALE, S. L'esperienza di Arsenio nella poesia di Montale. Il Protagora, (1969), 62, págs. 3-23.
- VITTORINI, E. Arsenio. Circoli, (1931), 6, págs. 70-101 (después en Poesia italiana: la svolta di Montale y en Montale: negazione e inno, con elegia ma anche senza, en Diario pubblico. Milano, Bompiani, 1957, págs. 28-32).
- VITTORINI, E. La svolta di Montale. Il Bargello, 1931, 20 Settembre (después en Diario pubblico, op. cit.).
- WILLIAMSON, E. Contemporary Italian Poetry. Poetry, (1951), 3, págs. 159-181 y (1952), 4, págs. 233-244.
- ZAMBON, F. Il sogno del nestoriano. Studi Novecenteschi, (1974), 7, págs. 57-74.
- ZAMPA, G. L'elzeviro di Montale. Corriere della Serra, 1973, 11 Febbraio.
- ZANELLI, G. Poesie di Montale. Il resto del Carlino, 1956, 18 Luglio.
- ZANZOTTO, A. L'inno nel fango. La Fiera Letteraria, 1953, 12 Luglio.
- ZANZOTTO, A. In margine a "Satura". Nuovi Argomenti, (1971), 23-24, págs. 215-220.
- ZANZOTTO, A. Sviluppo di una situazione montaliana. Letteratura, XIV, (1966), 79-81, págs. 97-101.
- ZAZZARETTA, G. Ossi di seppia di Montale. Estratto dall'Annuario 1966-1967 del Liceo Scientifico G. Galilei, Macerata, tip. S. Giuseppe, 1967.
- ZAZZARETTA, G. Le Occasioni di Montale. Annuario 1967-1968 del Liceo Scientifico G. Galilei, Macerata, 1967-1968, págs. 9-63.
- ZAZZARETTA, G. Satura di Montale (divagazioni e parafrasi). Pollenza, La Nuova Foglio, 1973.
- ZAZZARETTA, G. "La bufera e altro" di E. Montale (divagazioni e parafrasi). Pollenza, La Nuova Foglio, 1973.

APÉNDICES

APENDICE 1 - CONCORDANCIAS

1	ABBAGLIARE	XV, 13
5	ABBANDONARE	II, 23 - X, 6 - XLIII, 23 - LV, 18 - LIX, 1
1	ABBARBICARE	XLVI, 16
2	ABBATTERE	V, 48 - XXXVI, 1
1	ABBEVERARE	LIII, 41
2	ABBRACCIO	XVII, 4 - XXXVIII, 15
1	ABBRANCARE	XLVI, 19
1	ABDICARE	LIV, 78
1	ABISSALE	X, 7
1	ABISSO	XXXVII, 21
1	ABITATO	XII, 18
1	ACANTO	II, 3
1	ACCADERE	XII, 15
1	ACCAMPARE	XXVII, 5
7	ACCANTO	XXXVII, 6 - LIII, 42 - LIII, 57 - LIV, 40 - LIX, 38 - LIX, 53 - LX, 37
4	ACCENDERE	XII, 7 - LI, 40 - LIII, 8 - LIII, 36
1	ACCENNARE	XXXI, 9
1	ACCENTO	LV, 53
1	ACCIDIA	LI, 4
1	ACCLIVE	XL, 10
5	ACCOGLIERE	VI, 36 - XI, 5 - XLI, 10 - LII, 4 - LII, 23
3	ACCORDARE	II, 31 - XLIII, 4 - LVIII, 5
1	ACCORDO	XXIX, 4
1	ACOSTARE	XXXII, 5
1	ACETILENE	LIII, 39
20	ACQUA	V, 30 - V, 31 - XVII, 1 - XXVI, 7 - XXXII, 2 - XXXVI, 9 - XXXVI, 16 - XXXVIII, 19 - XL, 12 - XLI, 5 - XLV, 86 - XLV, 108 - XLVI, 10 - LIV, 48 - LV, 2 - LV, 40 - LVI, 6 - LVI, 7 - LIX, 11 - LX, 41
1	ACQUAZZONE	L, 22
1	ACQUICCIA	LI, 45
2	ACRE	I, 18 - LX, 18
1	ADDENSARE	V, 7
2	ADDIO	VIII, 24 - LI, 46
2	ADDITARE	XIII, 5 - XLVIII, 13
1	ADDOPPIARSI	XII, 17
1	ADDORMENTATO	X, 9
1	ADDORMIRE	XVI, 6
2	ADDURRE	XLI, 4 - LI, 30
1	ADEMPIERE	XLIV, 6

1	ADOLESCENTE	LX, 19
3	ADOMBRARE	VIII, 6 - XIII, 15 - XXXV, 2
1	ADUNARE	LII, 13
1	ADUSTO	V, 9
2	AEREO	XXXIV, 3 - XXXIX, 8
2	AFA	XXVI, 4 - XXXV, 7
3	AFFACCIARSI	IV, 12 - IX, 14 - LI, 13
1	AFFAMATO	XII, 24
1	AFFANNO	LIV, 51
1	AFFERMARE	XXXIX, 17
2	AFFERRARE	V, 49 - LII, 30
2	AFFIDARE	VII, 2 - XLI, 16
1	AFFIOCARÉ	XLIII, 13
1	AFFIORARE	LVIII, 6
2	AFFISSARE	XL, 8 - XLV, 75
1	AFFOLLATO	XXIII, 4
1	AFFOLTIRE	II, 40
3	AFFONDARE	I, 3 - L, 6 - LV, 39
1	AFFLOSCIARSI	LIII, 44
2	AFOSO	IX, 13 - LIV, 52
1	AGAVE	XLVI, 16
1	AGGIUNGERE	X, 11
1	AGGOTTARE	LV, 1
1	AGGUANTARE	II, 6
1	AGILE	LIV, 43
1	AGONIA	LX, 48
1	AGRO	XXXVI, 3
1	AGUZZO	XV, 17
1	AHIME	XII, 13
5	ALA	XII, 12 - XLVI, 14 - L, 33 - LV, 22 - LIX, 8
1	ALARE	X, 5
3	ALBA	XXVIII, 9 - XLV, 84 - LII, 9
1	ALBERGO	LIII, 5
12	ALBERO	II, 10 - II, 44 - III, 3 - XII, 12 - XXIV, 2 - XXVI, 7 - XXVII, 6 - XLV, 9 - LIII, 30 - LIV, 1 - LIV, 33 - LX, 30.
1	ALBORE	IV, 2
1	ALCIONE	LIV, 48
3	ALCUNO	IV, 24 - XLIX, 6 - LVII, 10
1	ALFABETO	IV, 21
5	ALGA	V, 32 - XXXVII, 20 - XLVI, 18 - LIII, 18 - LVII, 19
1	ALIDO	XLVI, 14
1	ALIGERO	XXXIV, 10
1	ALIGA	XLV, 8

1	ALIMENTARE	LVIII, 13
2	ALITO	XII, 10 - LIV, 7
1	ALLATO	LIX, 10
1	ALLEGARE	XIII, 6
1	ALLEGREZZA	IV, 24
1	ALLEVARE	LIX, 40
2	ALLONTANARSI	II, 35 - LII, 22
6	ALLORA	XXXVII, 9 - LIV, 22 - LIV, 36 - LIV, 76 - LIX, 50 - LX, 26
1	ALMENO	XLIII, 1
1	ALTERNO	LVI, 35
6	ALTO	III, 8 - IV, 13 - XX, 8 - LI, 7 - LIII, 14 - LIX, 8
5	ALTO (in)	II, 39 - VIII, 8 - XXIV, 5 - L, 16 - LIV, 30
12	ALTRO	XIV, 2 - XXXII, 7 - XLII, 6 - XLII, 20 - XLV, 71 - XLV, 72 - XLIX, 9 - LIII, 12 - LIV, 9 - LIV, 27 - LIX, 18 - LIX, 50
1	ALTRUI	XLII, 7
2	ALZARE	V, 42 - XII, 1
1	AMACA	XII, 11
1	AMANTE	XI, 2
3	AMARE	II, 4 - XXV, 5 - XLVII, 20
5	AMARO	II, 42 - XII, 1 - XXXIX, 3 - L, 24 - LIV, 57
1	AMARRARE	XXXIII, 12
6	AMICO	II, 14 - V, 49 - VI, 11 - XI, 2 - XIV, 2 - XXII, 7
1	AMMONIMENTO	XXXVII, 11
1	AMORE	XLIII, 13
2	AMPIO	XLVI, 19 - LX, 22
3	ANCHE	XLIII, 19 - LII, 18 - LVII, 30
8	ANCORA	XL, 23 - LI, 34 - LIII, 52 - XLVII, 16 - XLVIII, 7 - LIX, 48 - LIV, 75 - LX, 56
1	ANCORARE	XXXV, 12
20	ANDARE	I, 17 - V, 14 - VI, 19 - VII, 3 - VIII, 1 VIII, 8 - XIV, 1 - XV, 13 - XXVII, 1 - XXVII, 7 - XLI, 20 - XLV, 36 - XLVIII, 18 - L, 3 - L, 37 - LIII, 21 - LIV, 32 - LIV, 45 - LIV, 61 - LIX, 19
4	ANELLO	II, 27 - XXXVIII, 28 - LIII, 20 - LIX, 43
2	ANFORA	VIII, 2 - VIII, 25
1	ANGOLO	LIV, 13
1	ANGOSTO	XXXIX, 3
1	ANGUILLA	II, 7
11	ANIMA	II, 42 - XI, 19 - XVII, 6 - XXV, 6 - XXXVIII, 9 - XLV, 21 - XLV, 65 -

		XLV, 77 - LVI, 3 - LX, 52 - LX, 58
3	ANIMO	VI, 31 - XIV, 2 - XVI, 20
1	ANNERARSI	III, 15
2	ANNO	V, 1 - XLV, 80
1	ANNOSO	XLV, 13
1	ANNOTTARE	XXVIII, 12
1	ANNULLARE	XXXI, 13
1	ANNUSARE	LIII, 4
1	ANNUVOLARE	XXXVII, 8
1	ANNUNZIARE	XLV, 86
2	ANSARE	XLIV, 18 - LVII, 5
1	ANSIA	XLVII, 1
1	ANSIETÀ	XIX, 4
1	ANSIMARE	XXXVIII, 10
5	ANTICO	XXII, 5 - XXX, 6 - XXXVII, 1 - LIII, 52 - LX, 36
1	ANZI	LV, 5
1	APE	XLI, 19
2	A POCO A POCO	V, 3 - LX, 28
1	APPANNATO	LI, 36
1	APPARENZA	XLV, 20
7	APPARIRE	XXXV, 3 - XLV, 47 - XLV, 92 - LIV, 35 - LV, 54 - LVI, 12 - LIX, 36
1	APPARTENERE	XXXII, 7
4	APPENA	XXXI, 3 - XXXI, 8 - LII, 39 - LVII, 38
2	APPENDERE	LVII, 10 - LVI, 20
1	APPRODARE	LVIII, 19
1	APRILE	LIV, 7
7	APRIRE	XIV, 9 - XXXV, 11 - XL, 14 - XLIV, 18 - XLV, 88 - LIV, 71 - LV, 38
2	AQUILONE	III, 6 - LVII, 8
1	ARAZZO	IV, 15
1	ARBUSTO	XLVII, 6
1	ARCIERE	V, 12
1	ARCHETTO	LI, 1
1	ARCHITETTURA	XXXIX, 5
2	ARCO	XXXV, 3 - LVII, 17
1	ARCUATO	XLV, 2
4	ARDERE	XVI, 20 - XXXV, 5 - LV, 36 - LV, 44
2	ARGENTO	IV, 3 - L, 8
1	ARGUTO	VI, 17
21	ARIA	II, 14 - IV, 25 - X, 3 - XXVII, 1 - XXVIII, 8 - XXX, 4 - XXXI, 9 - XXXVII, 8 - XXXVIII, 10 - XL, 25 -

		XLV, 49 - XLV, 93 - XLVI, 14 - XLVII, 5 - XLVIII, 2 - L, 11 - LI, 16 - LIV, 3 - LV, 22 - LVI, 14 - LIX, 52 XVI, 13 - XXVII, 2 - XXXVIII, 2 - LII, 25 - LIV, 82
5	ARIDO	
1	AROMA	XII, 1
2	ARREMBARE	XXXIII, 1 - LX, 15
4	ARRESTARE	XII, 21 - XXXIV, 6 - XLII, 12 - LV, 9
1	ARROSARE	LIII, 32
1	ARSICCIO	XLVI, 2
2	ARSURA	XXIV, 9 - XXX, 2
1	ARTE	XLIII, 8
1	ARTIERE	XI, 15
1	ASCIUGARE	LVII, 14
6	ASCOLTARE	II, 1 - II, 13 - XV, 3 - XXII, 9 - LIII, 23 - LV, 62
4	ASILO	VIII, 22 - XI, 4 - XLV, 62 - XLV, 74
1	ASOLO	XXVIII, 2
1	ASPETTARE	II, 25
6	ASPETTO	XVII, 11 - XLV, 53 - XLV, 82 - XLVIII, 15 - LI, 24 - LIX, 37
1	ASSE	V, 46
1	ASSECONDARE	XXXIX, 2
1	ASSEMBRARE	V, 11
1	ASSENTE	XXVI, 9
1	ASSENTIMENTO	XXXVIII, 20
1	ASSENZIO	XVIII, 4
1	ASSERPARE	LX, 11
1	ASSETATO	XXVI, 3
2	ASSIDUO	LII, 20 - LVI, 9
1	ASSORTO	XV, 1
1	ASSUMERE	XXII, 13
1	ASTA	VI, 26
1	ASTERIA	XXXVII, 20
1	ASTRALE	LV, 41
1	ASTRATTO	LV, 30
3	ASTRO	XLII, 24 - LI, 5 - LIII, 60
1	ATROCE	LX, 51
1	ATTEDIARE	XIII, 8
1	ATTEGGIARE	VIII, 12
5	ATTENDERE	VIII, 5 - XXIV, 12 - XLIV, 5 - LIII, 19 - LIV, 56
1	ATTENTO	III, 1
4	ATTESA	XXVI, 5 - XLV, 93 - XLV, 105 - LIX, 33
6	ATTIMO	XXXIII, 7 - XLV, 55 - XLVIII, 7 - LIV, 10 - LIV, 26 - LX, 10

3	ATTO	I, 13 - XLII, 9 - LIX, 12
1	ATTORCIARE	LIX, 44
6	ATTORNO	XXIV, 3 - L, 18 - LV, 21 - LVII, 10 - LVII, 32 - LIX, 30
1	ATRO	XXXII - 9
2	AURA	XLV, 48 - LIX, 24
1	AUREO	LX, 47
1	AUDACE	LX, 57
2	AUTUNNO	V, 13 - XXXVIII, 4
2	AVARO	II, 42 - LVI, 31
3	AVANZARE	V, 42 - XI, 18 - LIV, 11
13	AVERE	IV, 14 - VIII, 3 - XII, 24 - XVIII, 4 - XLII, 16 - XLIII, 11 - XLIII, 15 - XLIII, 18 - XLIII, 24 - XLIII, 24 - XLV, 67 - XLIX, 14 - LII, 29 XXXVIII, 18 - LIV, 3
2	AVIDO	XXXVI, 8
1	AVVENARE	IV, 5 - LIV, 21
2	AVVENIMENTO	LV, 57
1	AVVENIRE	V, 10 - XVII, 2
2	AVVENTURA	V, 14
1	AVVILUPPARE	XXXVIII, 13
1	AVVISARE	LIV, 81
1	AVVIVARE	LIX, 24
1	AVVOLGERE	II, 12 - II, 38 - XIX, 3 - XXI, 6 - XXIX, 9 - XXXIX, 10 - XLIII, 22 - XLV, 34 - XLVIII, 17 - LIII, 28 - LIV, 67 - LV, 64 - LVII, 16
13	AZZURRO	L, 39
1	BACCANTE	VI, 22
1	BAGLIARE	LII, 32
1	BAGLIORE	LX, 37
1	BALAUSTRATA	XLIII, 5
1	BALBO	L, 34
1	BALDO	I, 16
1	BALZARE	XXV, 9
1	BAMBINO	LIX, 27
1	BAMBU	XXXV, 9
1	BANCHINA	XXXIII, 11 - XXXV, 12 - LII, 9 - LIV, 53 - LV, 1
5	BARCA	XVI, 11
1	BARBAGLIO	XLV, 103
1	BARCHETTO	IV, 4 - XXV, 3
2	BARLUME	LV, 46
1	BASSO	LX, 2
1	BASTARE	VII, 5
1	BASTONE	

3	BATTERE	XI, 16 - XLV, 58 - LIV, 52
2	BAVA	XLV, 49 - XLVII, 8
1	BEATO	XLVIII, 10
4	BELLO	VIII, 5 - XXIV, 7 - XLV, 70 - XLV, 102
1	BELLADONNA	XLIX, 2
1	BELLEZZA	LX, 47
1	BENDA	L, 29
4	BENE	V, 36 - XX, 5 - XXXVIII, 8 - XLIV, 22
1	BIANCAZZURRO	XXXVI, 17
4	BIANCO	IV, 20 - XVII, 4 - LI, 4 - LIII, 27
1	BICA	XV, 8
3	BIGIO	XXXI, 10 - L, 1 - LVIII, 17
1	BIOCCO	XLVI, 6
2	BIONDO	XIX, 10 - LX, 7
1	BLANDO	VIII, 10
1	BOCCA	XXXVII, 2
1	BOCCIO	XLVI, 21
1	BOLLIRE	XLV, 92
1	BOLLORE	XLII, 7
1	BOMBO	XXXVI, 12
2	BONACCIA	XXXIX, 28 - LVI, 13
1	BORDO	XIII, 25
1	BOSSO	II, 3
1	BOSSOLO	XLV, 102
1	BOTTIGLIA	XV, 17
1	BOTRO	XLV, 41
1	BRACE	XI, 5
1	BRACCIATA	L, 24
3	BRACCIO	V, 48 - XLVI, 18 - XLVII, 15
3	BREVE	XII, 4 - XIII, 4 - LIV, 25
1	BRIACO	XII, 9
1	BRILLARE	LI, 16
2	BRIVIDO	VI, 12 - XLVI, 8
1	BROCCA	V, 18
1	BROLO	XLVIII, 3
1	BRONZO	X, 8
9	BRUCIARE	V, 25 - XII, 16 - XVI, 21 - XIX, 2 - XLIV, 22 - XLV, 55 - XLVI, 3 - L, 15 L, 23
1	BRUIRE	XXIX, 7
1	BRULICHIO	LIX, 52
2	BRULLO	V, 27 - XXXI, 16
2	BRUMA	XXVI, 12 - LVIII, 19
1	BRUNO	LX, 42

1	BUCO	LI, 2
1	BUCCINA	LII, 1
2	BUFFO	XXXIII, 8 - XXXVIII, 26
3	BUIO	VIII, 20 - XLI, 8 - LIII, 34
1	BULICAME	LI, 37
2	BUONO	XXIV, 11 - L, 2
1	BURCHIELLO	LIV, 55
1	BUTTARE	XVI, 15
5	CADERE	X, 14 - XLI, 12 - LIII, 57 - LIV, 14 LIX, 33
1	CADUCO	XXXIX, 11
2	CALARE	LI, 48 - LII, 5
1	CALCINE	LIX, 11
2	CALDO	L, 36 - LIX, 4
1	CALDURA	XVI, 4
3	CALMA	XVII, 10 - XLV, 107 - XLVIII, 1
2	CALMO	LV, 20 - LV, 42
2	CALVO	XV, 12 - XLV, 31
1	CALUNNIARE	XXXIV, 1
1	CAMELLIA	LX, 5
1	CAMILLO	VI, 11
1	CAMINETTO	X, 2
1	CAMMINANTE	X, 9
1	CAMMINARE	XXV, 1
1	CAMMINATORE	LI, 6
7	CAMMINO	XXXVIII, 12 - XXXIX, 20 - XLI, 3 - XLVIII, 8 - LV, 32 - LVI, 34 - LIX, 50
1	CAMPAGNA	XVIII, 8
1	CAMPANA	XXXVII, 3
1	CAMPIRE	XXXIX, 6
1	CAMPO	LVI, 29
1	CAMUSA	LI, 10
1	CANAGLIA	XLIII, 20
1	CANDENTE	XLV, 28
1	CANE	IX, 11
1	CANEA	L, 26
2	CANGIARE	XLI, 15 - LX, 59
1	CANICOLA	XIV, 7
1	CANICOLA	LIII, 27
3	CANNA	II, 9 - XXX, 3 - XXXVIII, 18
3	CANNETO	XVI, 5 - XXVI, 1 - XLV, 100
1	CANNIBALE	XLV, 100
1	CANOTTO	LV, 13
1	CANTANTE	L, 5
2	CANTO (angolo)	X, 14 - LIV, 20
3	CANTO	XXIII, 8 - XXIII, 8 - XLII, 23
1	CANZONE	II, 48

1	CAPELLATURA	XLV, 14
1	CAPELLO	LIX, 45
3	CAPO	XXXIV, 9 - XXXVI, 2 - XXXVI, 15
1	CAPRAIA	LVI, 15
1	CARO	LIX, 4
1	CARDINE	LV, 59
1	CAREZZA	XLVIII, 5
1	CARICO	XIII, 23
1	CARNE	LX, 32
1	CARRAIA	LIX, 19
1	CARRIERA	XIII, 3
1	CARRIOLA	VI, 20
1	CARRUCOLA	XXXII, 1
3	CARTA	VII, 2 - LI, 15 - LIII, 45
1	CARTAPESTA	VI, 22
2	CARTONE	VI, 25 - XXXIII, 2
11	CASA	II, 41 - IV, 13 - XXVII, 6 - XXV, 10 - XXXVII, 5 - XLI, 23 - XLV, 12 - XLV, 24 - XLV, 62 - LIV, 34 - LIV, 78
1	CASALE	XLV, 26
1	CASO	XXVIII, 3
1	CASTAGNETTA	LIII, 11
2	CATENA	LII, 20 - LIII, 21
1	CATTIVITÀ	LX, 14
1	CAUTO	IX, 2
3	CAVALLO	XX, 4 - LIII, 3 - LIX, 16
1	CAVO	LV, 11
2	CEDERE	XII, 22 - LVI, 27
1	CEDUO	LVII, 11
1	CELESTINO	LI, 36
3	CENERE	V, 8 - XVI, 22 - LIII, 60
1	CENNO	LIII, 58
1	CENTRO	XLV, 67
4	CERCARE	I, 15 - XI, 1 - XI, 17 - XLII, 10
2	CERCHIO	XXXII, 4 - LIX, 15
3	CERTEZZA	XVI, 24 - XLV, 81 - LIV, 32
1	CERTO (adj.)	LII, 17
2	CERTO	XLV, 87 - XLV, 105
1	CERULO	L, 12
2	CESPO	XXX, 4 - LIV, 9
1	CESSARE	XXXVI, 14
1	CESTA	X, 13
2	CHIAMARE	XXI, 16 - LX, 53
6	CHIARO	II, 13 - III, 7 - XXVIII, 9 - XXIX, 8 - LV, 34 - LX, 20
1	CHIARIA	XLVIII, 9
1	CHIARITÀ	XIX, 5

1	CHIARORE	LII, 13
4	CHIEDERE	XIV, 1 - XVIII, 1 - LII, 35 - LVI, 16
1	CHIOMA	XII, 3
1	CHIOSTRA	XVI, 17
1	CHINARE	XXXVIII, 25
1	CHISSÀ	LVI, 23
10	CHIUDERE	IV, 4 - V, 3 - VI, 4 - XXVI, 4 - XXXVIII, 30 - XLV, 23 - LIV, 50 - LIV, 70 - XLV, 62 - LV, 21
1	CHIUSO (sust.)	XXXIII, 5
3	CICALA	XV, 12 - XXXI, 2 - L, 35
2	CIECO	XI, 16 - XXVIII, 3
21	CIELO	III, 6 - IV, 16 - XII, 4 - XVII, 4 - XIX, 4 - XXI, 7 - XXVI, 5 - XXXV, 3 - XXXIX, 6 - XLV, 28 - XLVI, 4 - XLVII, 12 - XLVIII, 18 - L, 15 - L, 29 - LII, 38 - LIII, 28 - LIII, 38 LIII, 41 - LV, 11 - LX, 21
1	CIFRA	XLV, 69
2	CIGLIONE	II, 8 - LX, 3
1	CIGOLARE	XXXII, 1
1	CIGOLIO	LVI, 7
3	CIMA	XIII, 20 - XV, 17 - XVII, 12
2	CIMASA	II, 39 - XXV, 8
1	CIMELLO	XXVI, 1
1	CINABRESE	LVIII, 9
1	CINIGIA	XXVI, 8
4	CIOTTOLO	V, 32 - XXXIX, 19 - XLII, 2 - XLIX, 6
2	CIRCOLO	XLIV, 5 - XLVII, 1
3	CITTÀ	II, 38 - XXXIX, 10 - LIX, 51
2	CIUFFO	II, 9 - XXXVIII, 18
1	CIURMA	XIII, 24
1	CLIVO	LII, 29
1	COCCIO	XV, 17
1	COLARE	LI, 3
2	COLLE	XXVII, 6 - LX, 21
2	COLLINA	IV, 17, XLV, 23
1	COLLINETTA	XLV, 32
3	COLMARE	VIII, 2 - VIII, 25 - XLV, 104
2	COLORE	III, 11 - LX, 31
2	COLPO	XVIII, 8 - XL, 18
1	COLTELLO	XLII, 18
4	COME	XLV, 86 - XLVI, 23 - XLIX, 12 - LIV, 22
1	COMINCIARE	L, 49
1	COMMOVIMENTO	XLVI, 12

1	COMMUOVERSI	I, 7
1	COMPAGNO	LIV, 22
1	COMPARIRE	IV, 23
1	COMPIERSI	LVI, 19
1	COMPITO	XXIV, 12
1	COMPORRE	I, 13
2	COMPRENDERE	XXIX, 5 - XLVII, 7
2	CONCA	XLV, 10 - LVI, 11
1	CONCERTO	V, 20
3	CONDANNA	XXXIII, 10 - XXXIX, 18, LIV, 74
4	CONDURRE	VIII, 21 - XIX, 9 - XXII, 6 - LIX, 38
1	CONFIGGERE	LI, 17
1	CONFIGURARE	XII, 13
4	CONFINE	LII, 34 - LV, 30 - LVII, 22 - LIX, 14
1	CONFONDERE	XLIII, 8
1	CONFRONTO	XLV, 60
1	CONFUSO	XLV, 77
1	CONGIUNGERE	LVII, 23
1	CONIGLIO	XI, 22
1	CONOSCERE	LI, 27
1	CONSENSO	XLV, 65
2	CONSUETO	IV, 7 - XXVII, 6
4	CONSUMARE	XXVI, 10 - LV, 56 - LIX, 12 - LX, 25
4	CONTRO	IV, 14 - V, 45 - XII, 4 - XLV, 5
1	CONTEMPLARE	LIV, 8
1	CONTENTO	LII, 37
1	CONVULSO	XLVII, 18
1	COPRIRE	XLV, 44
1	CORDOGLIO	XXIX, 4
1	CORIMBO	XVII, 3
1	CORMORANO	LIX, 9
1	CORNEGGIARE	L, 40
1	CORNICE	LX, 47
1	CORNO	LII, 40
1	CORPO	XIX, 6
2	CORRERE	XLV, 39 - XLV, 87
2	CORRENTE	LV, 14 - LVII, 9
2	CORROMPERE	IX, 5 - XXXI, 10
1	CORSICA	LVI, 15
4	CORSO	XXIII, 4 - XXXIX, 23 - LIII, 6 - LV, 50
2	CORTE	II, 44 - XLI, 23
1	CORTECCIA	LIV, 4
1	CORTEO	LIX, 21
1	CORTILE	XLV, 97
1	CORTINA	LIX, 26
1	CORTO	XLV, 80

10	COSA	II, 22 - XIX, 5 - XXIX, 11 - XLI, 16 XLV, 67 - XLVI, 13 - LI, 14 - LII, 35 LV, 59 - LX, 24
1	COSÌ	LIV, 32
2	COSTA	XLVIII, 3 - LVII, 4
1	COSTRINGERE	XLIII, 1
3	CREATURA	V, 33 - VIII, 13 - XLV, 16
3	CREDERE	XII, 23 - XXXVII, 11 - LX, 46
1	CREPA	XV, 5
2	CREPACCIO	XLVI, 16 - LII, 25
2	CREPUSCOLO	XIII, 5 - LV, 6
7	CRESCERE	XXVI, 8 - XXX, 3 - XL, 26 - XLIII 21 - LI, 11 - LV, 32 - LVI, 32
1	CRESPUTO	XLV, 4
1	CRESTA	XXXIV, 2
1	CRESTATO	XLVII, 8
1	CRINALE	XLV, 36
1	CRISALIDE	LIV, 57
3	CRISTALLO	VI, 5 - LV, 2 - LVII, 16
1	CRISTIANO	XXII, 3
1	CRIVELLO	LVII, 38
1	CROCO	XIV, 3
1	CROGIUOLO	I, 9
2	CROLLARE	V, 39 - XXVI, 8
2	CROLLO	XLII, 15 - LII, 38
1	CRUCCIO	XVII, 10
1	CRUDO	XXIII, 2
2	CRUDELE	LI, 20 - LI, 49
1	CRUNA	LII, 16
1	CULLARE	XII, 11
1	CUOCERE	XXXVII, 7
21	CUORE	II, 46 - III, 18 - XII, 22 - XVIII, 5 - XXIII, 6 - XXXVII, 14 - XXXVIII, 5 - XXXVIII, 27 - XL, 2 - XLI, 27 - XLII, 17 - XLV, 58 - XLVII, 2 - XLVIII, 11 - LII, 11 - LIV, 16 - LIV, 78 - LV, 37 - LVI, 36 - LVII, 24 - LX, 50.
1	CUPIDIGIA	VI, 12
2	CUPO	XLI, 15 - LV, 26
2	CUPOLA	XIII, 14 - XLVII, 12
1	CURA	LVI, 2
1	CURARE	XIV, 7
2	DANZA	XI, 22 - XXIX, 9
6	DARE	VIII, 17 - XXVIII, 6 - XLIV, 19 - XLV, 82 - XLIII, 4 - LVI, 3
1	DEA	LI, 13

3	DEBOLE	XXXI, 1 - XLIV, 2 - XLV, 73
4	DECIDERE	XXII, 11 - XLII, 19 - XLV, 22 - LV, 31
1	DECLIVO	XII, 39
1	DEFORMARE	XXXII, 6
1	DEGNO	XXXVII, 10
1	DELICATO	VII, 5
4	DELIRIO	XLII, 24 - LIII, 22 - LV, 41 - LX, 4
1	DELIZIOSO	XLV, 102
1	DENSO	LVII, 16
2	DENTRO	XXXIX, 10 - XLV, 2
1	DERELITTO	XI, 10
1	DERIVA	XLV, 9
1	DERIVARE	LV, 51
2	DESERTO	LIII, 3 - LX, 6
1	DESOLATO	XLIV, 20
3	DESTINO	XXXIX, 25 - LIV, 73 - LVI, 19
1	DETERMINARE	XLII, 19
1	DETTARE	XLIII, 13
1	DEVASTAZIONE	XL, 17
2	DI	LVII, 4 - LVII, 7
1	DIANA	V, 12
1	DIANZI	LIV, 69
2	DIBATTERSI	LVII, 24 - LVIII, 3
1	DICHIARARE	XIV, 3
1	DIETRO	XXVII, 3
2	DIFFONDERE	IV, 6 - IX, 7
1	DIGA	LVIII, 5
2	DIGRADARE	XL, 9 - LV, 45
1	DILAGARE	II, 32
1	DILATARE	XLIII, 21
1	DILAVATO	LV, 54
2	DILUNGARE	XLV, 42 - LVII, 11
1	DILUVIO	LV, 27
1	DIMANE	V, 22
1	DIMENTICARE	LX, 17
1	DINANZI	IV, 23
1	DIPENDERE	LI, 26
2	DIRAMARE	XXXI, 5 - LIII, 30
9	DIRE	IV, 18 - VIII, 16 - XIV, 11 - XVII, 5 - XVII, 9 - XXXVII, 12 - XXXVIII, 19 - LIV, 71 - LVI, 20
1	DIROCCARE	V, 40
1	DROCCIARE	XLV, 49
1	DIRUPARE	XXVI, 12
1	DIRUTO	LI, 25
1	DISAGIO	XVI, 14

1	DISBROGLIARE	II, 28
13	DISCENDERE	II, 9 - XXXI, 15 - XLI, 6 - L, 47 - LI, 15 - LII, 3 - LII, 33 - LIII, 6 - LIII, 13 - LIII, 34 - LVII, 12 - LIX, 22 - LIX, 50
1	DISCESA	LI, 41
2	DISCIOGLIERE	XXXVII, 4 - LV, 37
1	DISCOLORARE	XLVII, 4
1	DISCOPRIRE	XXXIX, 11
2	DISCORRERE	XXVIII, 1 - XLVII, 2
1	DISCOSTARE	L, 25
1	DISEGNO	LVI, 25
1	DISFIORARE	XLVIII, 5
1	DISFRENAMENTO	XXXIX, 16
2	DISFRENARE	LV, 41 - XLVII, 14
1	DISGIUNGERSI	XLII, 15
1	DISMEMORARE	LII, 8
3	DISPARIRE	L, 39 - LV, 23 - LIX, 46
1	DISPERDERE	LII, 23
1	DISPIEGARE	XIII, 9
1	DISSEMINARE	XLV, 25
1	DISSIPARE	XLIV, 1
3	DISSOLVERE	XIII, 14 - LII, 7 - LIV, 34
1	DISTACCO	XXX, 6
1	DISTANZA	XXXI, 10
5	DISTENDERE	V, 23 - XII, 18 - XXIV, 1 - LI, 34 - LII, 39
1	DISTESA	XLVIII, 10
1	DISTRICARE	LII, 33
1	DISTRUGGERE	XLII, 9
1	DISTURBARE	II, 36
2	DISUMANO	XL, 2 - LV, 48
1	DISUNIRE	II, 31
1	DISVELARE	LVI, 10
2	DITO	XLVI, 10 - LIX, 44
1	DIVAGARE	XXVI, 11
1	DIVALLARE	LII, 22
2	DIVELLERE	XXXIII, 8 - XLVII, 6
1	DIVENTARE	LX, 29
2	DIVERSO	XXXVII, 16 - LV, 61
2	DIVERTIRE	II, 18 - LV, 31
6	DIVIDERE	XXXI, 10 - XXXVIII, 3 - XL, 3 - LVI, 2 - LVII, 38 - LX, 58
1	DIVINITÀ	II, 36
2	DIVINO	V, 49 - XX, 6
1	DIVORARE	LX, 34
1	DIZIONARIO	XLIII, 12

1	DOCILE	LIV, 56
1	DOGLIA	IX, 10
7	DOLCE	XI, 20 - XXV, 8 - XXIX, 12 - XLIV, 12 - LIII, 26 - LIV, 69 - LX, 14
1	DOLCEZZA	II, 17
5	DOMANI	V, 41 - XXXV, 9 - XLI, 2 - XLIII, 19 LX, 66
1	DOMANDARE	XIV, 9
1	DOMESTICO	L, 13
1	DOMINARE	LI, 9
1	DOMO	LI, 35
2	DONARE	LI, 5 - LVI, 31
1	DONDOLARE	LIII, 36
2	DONNA	XLIII, 16 - L, 38
2	DONO	XXI, 20 - XLI, 17
1	DONZELLA	VIII, 1
1	DOPOPIOGGIA	LVIII, 8
3	DORMIRE	VIII, 15 - X, 5 - XXXVIII, 2
2	DORSO	XLV, 31 - LX, 21
1	DORSUTO	LVI, 15
3	DOVE	VIII, 1 - LIII, 37 - LIX, 7
3	DOVERE (verbo)	XLIII, 10 - XLV, 84 - XLV, 109
1	DUBBIA	V, 22
1	DUBBIEZZA	XXII, 5
1	DUBBIOSO	XLV, 83
1	DUBITOSO	VI, 31
2	DUE	XII, 13 - LX, 5
1	DURO	XXXVIII, 16
3	DURARE	L, 35 - L, 45 - LII, 36
1	EBBRO	LX, 33
1	EBRIETUDINE	XLVIII, 14
1	ECO	XLI, 20
1	EDERA	LI, 40
1	EDIFICARE	XXXIII, 10
1	EDUCARE	XLI, 25
1	EFFIGIARE	XI, 8
1	EFFIGIE	XVII, 9
1	EFFIMERO	XLIV, 4
1	EFFONDERE	LIX, 30
3	EGUALE	XII, 14 - LVI, 4 - LX, 22
1	ELDORADO	III, 8
1	ELEGIA	LX, 59
2	ELEMENTO	XLVII, 10 - LIII, 17
1	ELISIO	V, 16
1	ELLERA	XVII, 3
1	ELOGIO	IV, 18
1	EMERGERE	XXXIX, 14

1	EMINENZA	LII, 14
1	EMPIRE	XXXVIII, 9
1	EMUNTO	LIX, 15
1	ENTRARE	I, 1
1	ENTRO	LIII, 31
1	EQUOREO	V, 33
2	ERBA	V, 29 - XLI, 22
1	ERBASPADA	LX, 2
1	ERBATO	XL, 20
2	ERBOSO	II, 4 - IX, 8
2	EROMPERE	XXXVI, 7 - XLIX, 11
1	ERRATICO	XL, 19
1	ERTO	I, 10
2	ESALARE	XXXI, 4 - LIX, 7
1	ESAUIRE	XIX, 6
1	ESIGLIO	XI, 20
3	ESIGUO	V, 43 - XVII, 3 - LV, 17
1	ESILE	L, 9
1	ESILIATO	XXXIX, 15
3	ESISTENZA	VIII, 16 - XLVII, 11 - LIV, 37
2	ESISTERE	XII, 21 - LVIII, 12
1	ESITARE	V, 46
1	ESITO	LX, 68
2	ESPLODERE	XLVI, 22 - L, 26
1	ESPLORARE	XLV, 96
3	ESPRIMERE	XVII, 6 - XLI, 13 - LIV, 55
2	ESSENZA	XIX, 11 - XLVI, 21
2	ESSENZIALE	IV, 21 - XLII, 1
	ESSERE (verbo)	
1	ESSERE	LX, 48
2	ESTATE	XXXVII, 5 - LI, 9
1	ESTATICO	XLV, 75
2	ESTENUARE	XVII, 7 - LIX, 5
1	ESTERINA	V, 1
1	ESTERNO	XLV, 66
1	ESTIVO	LV, 49
2	ESTREMO	XLI, 7 - LIV, 13
2	ESTROSO	VII, 1 - XVII, 10
1	ESTUARE	LV, 11
1	ESTUPORE	LV, 52
4	ETÀ	XXX, 7 - XLV, 68 - XLV, 79 - XLV, 103
3	ETERNO	I, 7 - XLI, 5 - LVI, 37
1	ETRA	L, 21
1	EUCALIPTO	LX, 7
1	EVANESCENTE	XXXII, 5
4	EVENTO	XLII, 14 - XLIV, 10 - XLV, 94 - XLVI, 11

1	EVIDENZA	XXXIX, 14
6	FACCIA	XXIII, 1 - XL, 18 - XLV, 28 - XLV, 92 - L, 43 - LIII, 6
1	FAGIUOLO	L, 31
1	FALBO	XXIV, 4
1	FALCHETTO	XVI, 3
1	FALCO	XX, 8
2	FALLIRE	L, 18 - LIV, 39
1	FALÒ	LV, 33
1	FALOTICO	XXI, 9
2	FANCIULLEZZA	XLV, 63 - XLV, 99
13	FANCIULLO	V, 29 - VI, 17 - VII, 1 - XI, 3 - XXII, 7 - XXX, 1 - XXXIII, 3 - XLIII, 10 - LI, 1 - LI, 22 - LI, 28 LIV, 69 - LX, 36
1	FANGHIGLIA	VII, 2
1	FANTASMA	I, 12
1	FARANDOLA	XXX, 1
8	FARE	XXXVI, 6 - XLIII, 14 - LI, 10 - LI, 44 - LIII, 17 - LV, 25 - LV, 35 LIX, 41
2	FARFALLA	XXIX, 10 - LX, 12
1	FASCIARE	VI, 23
1	FASE	L, 28
1	FATICA	LII, 37
1	FATO	LVI, 33
2	FATTO	LI, 19 - LIV, 66
1	FAVILLA	XLIV, 22
1	FAVOLA	XLI, 13
1	FEBBRAIO	XXXIV, 7
2	FEBBRE	LIV, 50 - LX, 24
1	FEDE	XLIV, 9
1	FEDELE	XI, 2
2	FELICE	VIII, 12 - XXX, 7
1	FELICITÀ	XXV, 1
1	FELUCA	VI, 25
1	FEMMINA	VI, 5
1	FENDERE	LII, 4
2	FERMENTO	XXXVII, 13 - XLVI, 20
2	FERMARE	V, 27 - LIII, 4
1	FERMO	VIII, 3
1	FERRIGNO	LVII, 4
1	FERRO	XLVII, 5
1	FERVERE	LIV, 82
1	FESTA	XII, 24
1	FIABA	XII, 16
1	FIAMMA	X, 11

1	FIAMMATA	XI, 6
1	FIAMMEGGIARE	LV, 10
1	FIANCO	XII, 19
1	FIATO	LVII, 34
1	FIGGERE	LIII, 54
1	FIGLIUOLO	XL, 28
2	FILA	XV, 6 - LIX, 16
2	FILARE	IV, 25 - LV, 13
6	FILO	II, 28 - XXV, 2 - XXXIX, 28 - XLV, 103 - LVII, 23 - LX, 11
1	FILTRO	LX, 18
1	FINALE	X, 16
1	FINALMENTE	II, 28
1	FINCHÉ	LIII, 40
2	FINE	XL, 14 - LII, 17
1	FINESTRA	IV, 4
1	FINGERE	X, 8
7	FINIRE	L, 12 - LIII, 20 - LIV, 76 - LV, 28 - LVI, 1 - LVI, 8 - LVI, 34
2	FINITO	XXXV, 4 - XXXVIII, 24
2	FINTO	XXXIV, 4 - XLV, 107
1	FIOCCOSO	XLIX, 5
2	FIOCO	XXVIII, 7 - LV, 35
1	FIOCOSO	XLV, 4
1	FIONDA	LI, 22
1	FIOR (a)	XLIX, 10
1	FIORE	XLVII, 16
2	FIORIRE	LIV, 40 - LV, 26
3	FIORITO	XXVIII, 2 - XLVIII, 15 - XLIX, 2
1	FIOTTARE	LI, 42
2	FIOTTO	V, 8 - XXXIX, 13
2	FISCHIARE	L, 49 - LI, 46
1	FISCHIO	LVIII, 18
1	FISSITÀ	LVIII, 28
5	FISSO	XVIII, 2 - XXXVII, 17 - XLV, 60 - LIV, 63 - LVI, 4
1	FITTARE	LIX, 25
1	FITTIZIO	IX, 10
5	FITTO	III, 3 - XXXIX, 24 - XLVIII, 17 - L, 31 - LI, 37
1	FIUMARA	XXXIX, 23
1	FLAGELLARE	LVII, 18
1	FLETTERE	LIX, 8
2	FLORIDO	XXX, 7 - XLV, 81
1	FLOTTA	XXXIII, 12
2	FLOTTIGLIA	VII, 5 - LI, 14
1	FLUIRE	XIX, 6

1	FLUSSO	LVI, 9
5	FLUTTO	XXII, 2 - XXXIX, 27 - XLV, 7 - LIV, 41 - LIX, 18
1	FLUTTUARE	LIX, 26
4	FOCCE	XXXI, 15 - XLV, 5 - LIX, 10 - LIX, 12
1	FOCOLARE	X, 12
1	FOGGIA	LIV, 46
4	FOGLIA	XX, 3 - XLVII, 13 - L, 9 - LIX, 44
1	FOGLIO	XXIX, 2
1	FOLATA	XII, 1
1	FOLLA	XI, 9
1	FOLLE	LX, 67
1	FOLLETTO	XXXIV, 10
1	FOLTO	XVI, 2 - L, 37
4	FONDERE	XXXII, 2 - LIV, 45 - LX, 20 - LX, 32
9	FONDO	VIII, 4 - XVI, 15 - XXVIII, 1 - XXXII 9 - XXXVI, 6 - XXXVII, 15 - XXXIX, 4 - XLIX, 4 - LV, 15
1	FORBITO	XLV, 86
7	FORMA	VIII, 14 - XVI, 7 - XXXV, 8 - XLVII, 9 LV, 30 - LVIII, 12 - LIX, 43
1	FORMICA	XV, 6
1	FORMULA	XIV, 9
1	FORANO	LIX, 3
10	FORSE	XXXIII, 9 - LIII, 19 - LIII, 57 - LIV, 63 - LV, 43 - LVI, 22 - LVI, 37 - LVII, 30 - LIX, 37 - LX, 54
2	FORTE	III, 2 - LX, 50
1	FORTILIZIO	V, 40
1	FORTUNA	LI, 47
6	FORZA	IV, 10 - V, 30 - XL, 7 - XL, 19 - LV, 31 - LVII, 31
1	FOSSATO	LI, 37
3	FOSSO	II, 5 - XLV, 39 - LI, 42
1	FRANA	LII, 21
1	FRANAMENTO	XL, 15
3	FRANGENTE	LII, 7 - LIV, 56 - LVI, 19
3	FRANGERE	XXIX, 3 - LI, 31 - LVII, 1
1	FRANOSO	XL, 11
1	FRA POCO	LV, 25
1	FRASE	XLIII, 18
1	FRASTUONO	VI, 13
1	FRATERO	XLI, 27
1	FRECCIA	LI, 16
1	FRECCIARE	LX, 43
1	FRECCIATA	XXXVI, 17

4	FREDDO	XXXV, 8 - XLII, 5 - LVII, 15 - LX, 39
1	FREGO	XLIV, 3
2	FREMERE	LIII, 25 - LX, 23
2	FREMITO	LX, 13 - LX, 64
1	FRIGGERE	XLVII, 3
1	FRENESIA	L, 45
4	FRONDA	XXIX, 10 - LI, 46 - LIV, 10 - LIX, 39
2	FRONDE	XV, 9 - LII, 14
1	FRUCO	LI, 12
1	FRUGARE	II, 30
1	FRULLO	I, 6
2	FRUSCIO	XV, 4 - LIII, 43
2	FRUSTO	IV, 2 - XLIII, 11
1	FRUTTO	LI, 27
1	FUCILE	XVIII, 8
1	FUGA	LVI, 28
3	FUGACE	XXIX, 9 - XLII, 8 - LIV, 12
4	FUGGERE	I, 16 - XXV, 10 - XLVI, 9 - LX, 40
1	FULMINARE	VIII, 11
1	FULMINE	LIII, 29
1	FULMINEO	XVI, 4
1	FUMARE	LIII, 41
1	FUMACCHIO	XXXIII, 6
2	FUMEA	V, 6 - LVIII, 12
5	FUMO	VI, 2 - XIII, 12 - XLV, 26 - LIV, 44 LVI, 10
1	FUNERARIO	LX, 47
6	FUOCO	X, 1 - XIV, 2 - XVI, 22 - XXI, 15 - XXXV, 5 - LV, 33
12	FUORI	I, 16 - VI, 14 - VII, 3 - XX, 5 - XXXIV, 8 - XXXIX, 23 - XLII, 4 - L, 30 - LIII 37 - LV, 9 - LVIII, 10 - LVIII, 18
1	FUORUSCIRE	XXII, 1
2	FURIA	XII, 9 - XXXIX, 27
1	FURIBONDO	L, 26
1	FUSCELLO	XIII, 1
4	FUTURO	I, 14 - V, 38 - XXXV, 11 - XLV, 56
1	GAIEZZA	V, 38
1	GALA	XII, 20
1	GALANTUOMO	VII, 4
1	GALLETTO	IV, 27
1	GALLINELLA	LVII, 25
1	GALLO	XXXIV, 4
1	GARBUGLIO	XLV, 40
1	GAZZARRA	II, 11

1	GELIDO	LVII, 28
1	GELO	II, 46
1	GEMELLO	XI, 14
1	GEMITO	LII, 26
1	GEMMA	VI, 6
1	GENERALE	VI, 24
1	GENTE	XXIII, 4
1	GERMOGLIO	XLVIII, 15
2	GESTO	XXXI, 13 - LIII, 56
3	GETTARE	X, 13 - L, 13 - LVII, 4
1	GETTO	LIII, 23
1	GHIACCIARE	LIII, 55
1	GHIACCIO	XXV, 4
2	GHIAIA	XLV, 89 - LIII, 18
1	GHIANDAIA	XXXVI, 17
4	GIÀ	XVI, 15 - XXXII, 8 - LV, 1 - LIX, 49
1	GIALLINO	XIX, 4
3	GIALLO	II, 45 - XL, 11 - LIV, 2
1	GIALLOVERDE	XLVI, 2
3	GIARDINO	XII, 10 - XLV, 89 - LX, 6
1	GIBBOSO	XLV, 31
1	GIOCO	XVI, 13
5	GIOIA	XXIV, 12 - XXXVIII, 29 - XLV, 61 - LIV, 12 - LIV, 74
16	GIORNO	II, 33 - II, 43 - IV, 8 - XIX, 3 - XXIV, 6 - XLI, 24 - XLV, 80 - LI, 28 - LII, 32 - LIII, 7 - LVI, 32 - LVII, 23 - LIX, 7 - LIX, 49 - LX, 46 - LX, 56
1	GIOSTRA	IV, 9
1	GIOVARE	L, 34
1	GIOVINETTO	XVII, 12
2	GIOVINEZZA	V, 28 - XLI, 5
2	GIRARE	XXXIV, 4 - XLV, 8
4	GIRASOLE	XI, 21 - XIX, 1 - XIX, 12 - LX, 13
9	GIRO	VIII, 23 - XVIII, 3 - XXIV, 9 - XLV, 99 LI, 29 - LIV, 31 - LV, 10 - LVI, 5 - LVI, 6
1	GITTARE	XXXIX, 23
1	GITTO	XXVII, 5
2	GIÙ	XLIX, 13 - LIII, 44
4	GIUOCO	I, 14 - XXXVIII, 28 - XLV, 100 - LX, 16
1	GIUNCO	LIII, 47
8	GIUNGERE	VI, 8 - XXV, 6 - XXXIII, 8 - XXXVIII, 26 - XL, 1 - XLV, 98 - LIV, 15 - LIV, 53
1	GIURARE	XLIV, 9

1	GIUSTO	XXXVIII, 23
1	GLOBO	LIII, 36
3	GLORIA	VIII, 15 - XXIV, 1 - XLIV, 17
1	GLORIOSO	LIV, 51
2	GOCCIARE	LIII, 40 - XXXVIII, 6
1	GODERE	I, 1
3	GOLA	XLVI, 19 - LII, 5 - LIV, 52
1	GOLETTA	LIV, 46
1	GOLFO	LVIII, 19
3	GONFIARE	XXXVIII, 4 - XLVII, 15 - LV, 37
7	GORG	V, 43 - XVI, 15 - XXXVIII, 17 - LI, 45
		LIII, 14 - LV, 64 - LVII, 6
1	GORGOGLIARE	XX, 2
2	GOVERNARE	XLV, 54 - LI, 29
1	GOZZO	LIII, 38
1	GNOMO	VI, 19
1	GRAFITO	XXXV, 1
7	GRANDE	IV, 12 - VI, 13 - IX, 7 - XLVII, 8 - LI, 41 - LII, 10 - LIV, 62
1	GRANDIOSO	IX, 15
1	GRANO	XII, 14
1	GRAPPOLO	VIII, 7
3	GRAVARE	X, 3 - XIII, 13 - LV, 58
1	GRECO	XLI, 28
1	GREGARIO	VI, 27
1	GREGGIA	VI, 34
1	GREGGE	XLV, 25
3	GREMBO	I, 7 - XXVIII, 5 - LIV, 69
1	GREMIRE	IV, 17
2	GREPPO	XXXVIII, 2 - LII, 2
3	GRETO	XVII, 2 - XXIV, 5 - XXX, 1
1	GRIDARE	XLIII, 9
2	GRIDO	LIV, 17 - LVI, 3
3	GRIGIO	VI, 6 - XVII, 11 - XLI, 22
1	GRIGIOSEIO	V, 2
1	GRIGIURA	L, 14
1	GRONDANTE	LIII, 47
2	GROPPO	XLII, 23 - LVII, 8
3	GROTTA	XXVIII, 10 - XXXIX, 1 - LV, 3
2	GROVIGLIO	XII, 4 - XLV, 8
1	GRUPPO	XII, 18
14	GUARDARE	V, 50 - XI, 15 - XVI, 7 - XVII, 3 - XXII, 8 - XXXIX, 4 - XXXIX, 17 - XL, 24 - XLV, 18 - XLV, 70 - XLV, 105 - XLVIII, 16 - XLIX, 13 - LV, 15
1	GUERRA	II, 19
1	GUFO	XXXIII, 5

2	GUGLIA	XXXIX, 9 - LI, 7
1	GUIDARE	VII, 6
1	GUSCIO	LV, 17
1	GUIZZO	LIX, 48
1	IDILLIO	L, 27
1	IERI	LX, 63
1	IGNARO	XXIX, 6
1	IGNITA	XXI, 11
2	IGNORANZA	XXI, 16 - XXIX, 12
3	IGNORARE	XXXIV, 10 - XLIV, 10 - LVIII, 10
2	IGNOTO	XLV, 53 - LI, 33
2	ILARE	IV, 18 - XXXIV, 1
3	ILLUSIONE	II, 37 - XVI, 21 - LIV, 44
1	ILLUSO	XLV, 79
1	ILLUSTRARE	LV, 11
1	IMAGINE	XII, 6
1	IMBATTERSI	I, 11
1	IMBEVERE	XIII, 7
2	IMMAGINE	XXXII, 4 - XLVIII, 19
2	IMMENSO	LIII, 43 - LVIII, 5
1	IMMERGERE	LIV, 49
3	IMMOBILE	LI, 32 - LV, 62 - LVII, 27
3	IMMOBILITÀ	XXXVIII, 24 - XLVI, 23 - LIII, 22
2	IMMOTO	XXXVIII, 11 - LIII, 21
2	IMMUTATO	VIII, 16 - LI, 24
1	IMPALLIDIRE	LIX, 13
1	IMPASSIBILE	XXIII, 1
2	IMPAURIRE	V, 22 - VI, 35
1	IMPAZZIRE	XIX, 12
1	IMPEGNARE	V, 38
1	IMPEGNO	LV, 36
3	IMPETUOSO	XXXV, 6 - LI, 42 - LIV, 12
1	IMPIETRATO	XXXIX, 21
1	IMPIETRIRE	XXXVII, 9
1	IMPIGRIRE	XVI, 14
2	IMPOSSIBILE	XXIX, 3 - XLIV, 10
1	IMPROVVISO	LV, 58
1	IMPUGNARE	VI, 26
1	IMPULSO	XLV, 46
1	INABISSARE	LII, 38
1	INAFFERRATO	XLVI, 11
1	INCANTARE	VI, 30
1	INCANTESIMO	IV, 8
1	INCANTO	LV, 60
1	INCAPPATO	LIX, 21
1	INCAPPUCCIATO	LIII, 3
1	INCARTOCCIARSI	XX, 3

1	INCASSATO	XLV, 40
1	INCEPPARE	XXIX, 6
1	INCIAMPARE	LIII, 18
3	INCIDERE	V, 44 - XI, 11 - LIII, 29
1	INCOLLARE	XII, 5
1	INCOMPOSTO	XXXIX, 27
1	INCONSAPEVOLE	LIV, 79
1	INCONTRARE	XX, 1
2	INCONTRO	LV, 44 - LVIII, 15
1	INCORROTTO	XXXIX, 15
1	INCOSCIENTE	IV, 11
2	INCRESPARE	XLVIII, 10 - LI, 43
3	INCRINARE	V, 18 - XXV, 4 - XXXIII, 8
1	INCUBO	XII, 22
2	INDAGARE	II, 31 - XLV, 98
1	INDECISO	X, 4
1	INDI	LVII, 31
1	INDICE	XIII, 2
1	INDICIBILE	IV, 15
1	INDIETRO	XXXVII, 4
1	INDIFFERENZA	XX, 6
1	INDOVINARE	IX, 13
1	INEFFABILE	V, 20
1	INERME	XXIX, 6
1	INERTE	LIX, 33
1	INESORABILE	XXXVIII, 7
1	INFANTE	VIII, 24
1	INFANZIA	XLV, 96
1	INFEBBRA	LVIII, 14
2	INFINITO	XIII, 10 - LII, 37
1	INFINITARSI	LVI, 22
1	INFITTIRSI	XIII, 13
1	INFOLTIRSI	LIV, 64
2	INFORME	XIV, 2 - XXXIX, 22
3	INFRANGERE	XLVIII, 7 - XLIX, 8 - LIX, 22
1	INFRASCARSI	LI, 39
1	INFRUTTUOSO	L, 42
3	INGANNO	XXVII, 6 - XLV, 90 - LX, 50
1	INGENUO	XVII, 6
1	INGHIOTTIRE	II, 12
1	INGALLIRE	XLV, 7
1	INGOLFARE	XLV, 1
1	INGOMBRO	LIX, 42
2	INGORGARE	XXXVI, 10 - LVIII, 5
1	INGRIGIARE	XXVI, 6
1	INGROMMARSI	LIV, 2
1	INGROSSARE	L, 20

3	INNANZI	LIII, 4 - LIV, 61 - LIX, 52
1	INNO	LX, 59
1	INNOCENTE	VI, 18
3	INQUIETO	II, 17 - XVIII, 3 - XLV, 21
1	INSAPONATO	LI, 45
1	INSIDIA	V, 28
1	INSIEME	XII, 15
1	INSINUARSI	XVII, 11
1	INSTABILE	XLV, 52
2	INTACCARE	V, 34 - LVII, 26
1	INTATTO	IV, 14
1	INTENDERE	V, 4
1	INTENERIRSI	XXIX, 5
2	INTENTO	V, 11 - XLII, 6
1	INTERNO	XLII, 23
1	INTORBIDIRE	LV, 23
4	INTORNO	II, 30 - XI, 22 - XXIX, 5 - XLV, 23
1	INTORTO	III, 13
1	INTRAVEDERE	VIII, 9
1	INTRECCIARE	XV, 7
1	INUTILE	XXXVII, 21
2	INVANO	VIII, 5 - XXIII, 5
1	INVADERE	XXV, 6
1	INVECCHIARE	XLIII, 10
1	INVECE	XLIII, 11
1	INVERNO	II, 41
2	INVESTIRE	XIII, 3 - LX, 69
1	INVISCHIARE	XVI, 11
5	INVISIBILE	IV, 17 - XIII, 19 - XXIII, 3 - XXXVIII 15 - LX, 11
2	INVITO	XLII, 17 - LX, 56
1	INVOLGERE	L, 32
1	IRTO	XXVI, 3
1	ISOLA	LVI, 14
4	ISTANTE	XLV, 56 - L, 25 - L, 37 - LIII, 18
8	LA	XXIV, 7 - XXIV, 11 - XLV, 25 - XLV, 33 - XLVIII, 20 - LII, 27 - LIV, 56 - LVI, 21
2	LABILE	LVI, 29 - LX, 42
2	LABBRO	XXXII, 5 - LIV, 71
1	LACERARE	V, 7
1	LACCIO	LII, 27
1	LACCIOLO	V, 29
1	LACRIMARE	XXVIII, 8
1	LAGGIÙ	XIII, 21
1	LAGNARSI	XLIV, 2
1	LAGNO	VI, 21

1	LAGO	XLVII, 2
4	LAMA	III, 2 - VI, 16 - XXV, 2 - LX, 45
1	LAMBIRE	XXII, 2
1	LAMEGGIARE	XLVIII, 9
1	LAMELLA	L, 8
1	LAMENTO	LIII, 50
1	LAMENTOSO	XLIII, 14
1	LAMIERA	LIII, 25
1	LAMPIONE	VI, 28
2	LAMPO	VI, 6 - XII, 16
1	LANCIARE	III, 12
1	LANGUIRE	II, 33
2	LANTERNA	LI, 33 - LIII, 45
1	LAPIDAZIONE	LI, 10
1	LARGO (al)	XLV, 8
1	LARVA	LVII, 33
3	LASCIARE	XI, 9 - XVI, 5 - LIX, 28
1	LASSÙ	III, 8
1	LASTRA	XI, 10
1	LATO	XIV, 1
1	LAUREATO	II, 1
1	LAVAGNA	XLIV, 4
1	LAVARE	XLV, 34
1	LAVORO	XI, 15
1	LAZZO	XXXVI, 3
2	LEGARE	LII, 20 - LVIII, 2
2	LEGGE	XXXVII, 16 - XXXIX, 17
4	LEGGERE	IV, 19 - XXIX, 2 - XLV, 19 - L, 43
2	LEGGERO	VIII, 3 - L, 30
1	LEGGIADRO	V, 23
2	LEMBO	I, 8 - LIV, 70
1	LENO	XXVIII, 6
1	LENO	LVI, 12
7	LENTO	III, 15 - XXXIII, 7 - XL, 15 - LI, 15 LIV, 30 - LVI, 9 - LIX, 36
1	LENTAMENTE	LX, 38
1	LENTE	LV, 16
1	LENZA	LV, 14
1	LEPRE	L, 49
2	LETTERA	XIV, 2 - XLIII, 11
1	LETTERATURA	XLIII, 14
1	LEVA	XLII, 12
3	LEVARE	XV, 11 - XX, 8 - LVII, 2
1	LEVIGARE	LX, 31
1	LEVITÀ	VIII, 14
1	LEZIONE	XLIV, 16
1	LIBERO	XVII, 6

1	LIBRO	XLII, 20
1	LIDO	LX, 22
4	LIETO	IV, 19 - XLI, 2 - LIV, 7 - LX, 51
5	LIEVE	I, 18 - IV, 15 - XI, 7 - XLV, 18 - XLVIII, 7
1	LIGUSTRE	II, 3
1	LIMA	LII, 19
1	LIMBO	LIV, 36
1	LIMITE	XLIII, 24
3	LIMONE	II, 10 - II, 21 - II, 45
2	LIMPIDO	XVII, 1 - XXI, 7
1	LINEA	XLVIII, 6
1	LINEAMENTO	XVIII, 1
2	LINFIA	XLV, 72 - LX, 64
1	LINGUAGGIO	XXIX, 7
1	LISCIO	XLIX, 10
1	LISTARE	IV, 4
1	LITO	V, 35
1	LIVIDO	III, 11
11	LONTANO	V, 10 - XII, 7 - XV, 10 - XVII, 5 - XXVI, 11 - XXXVII, 5 - XLI, 20 - LI, 31 - LI, 47 - LIV, 23 - LIV, 59
1	LOQUACE	L, 3
1	LORDURA	XXXVII, 18
1	LUCCICANTE	LIII, 5
22	LUCE	II, 42 - III, 5 - IV, 17 - VIII, 20 - IX, 7 - X, 7 - XIII, 7 - XVI, 24 - XIX, 12 - XXIV, 4 - XXXII, 2 - XXXIX, 9 - XLV, 85 - XLVI, 5 - XLVI, 12 - LII, 10 - LIII, 32 - LV, 23 - LVII, 15 - LIX, 37 - LX, 9 - LX, 39
3	LUCENTE	V, 24 - XLIX, 7 - LV, 42
1	LUCERTOLA	V, 26
2	LUME	VI, 4 - LV, 35
1	LUNA	L, 40
3	LUNGE	L, 20 - LIII, 28 - LIV, 17
2	LUNGI	VIII, 21 - LII, 12
1	LUNGO	XXXVI, 11
1	LUSINGA	LX, 57
1	LUSTRANTE	VI, 2
1	MA	LII, 12
1	MACCHIA	XLV, 29
1	MACERIA	XXXVII, 21
1	MADIDO	XLV, 43
1	MADRE	VIII, 13
1	MADREPERLACEO	XVI, 10

2	MAGLIA	I, 15 - LVII, 26
1	MAGO	IV, 11
1	MAGRO	IX, 11
6	MAI	V, 9 - IX, 12 - XII, 13 - XIII, 14 - XXI, 12 - XLVIII, 19
2	MALCHIUSO	II, 43 - III, 9
4	MALE	XVII, 7 - XX, 1 - XLII, 10 - LV, 42
1	MALEVOLO	XXXIII, 4
1	MALFERMO	XLVI, 13
1	MALFIDO	XLV, 20
1	MALICONIA	XLIII, 9
1	MALVIVO	LI, 5
5	MANCARE	II, 37 - VI, 10 - XXVI, 9 - XL, 23 - LX, 60
1	MANGIARE	XLII, 3
6	MANO	XXII, 6 - XXXIX, 1 - XLVIII, 16 - LII, 30 - LIX, 16 - LIX, 41
31	MARE	III, 10 - XII, 2 - XIII, 23 - XV, 10 - XXVI, 6 - XXXVI, 6 - XXXVII, 10 - XXXVIII, 28 - XL, 18 - XL, 22 - XL, 28 - XLV, 3 - XLV, 62 - XLV, 81 - XLV, 91 - XLV, 104 - XLVI, 18 XLVII, 7 - XLVIII, 6 - XLVIII, 18 - LII, 3 - LIII, 6 - LIII, 38 - LIV, 45 - LVI, 30 - LVII, 1 - LVII, 26 - LVII, 39 - LIX, 18 - LX, 4 - LX, 31 LVI, 35 - LVIII, 15
2	MAREA	XLVIII, 2
1	MARETTA	L, 12
1	MAREZZO	XL, 21
1	MARGHERITA	XXIX, 8 - XLV, 24 - LV, 4 - LVI, 11
5	MARINA	LX, 39
1	MARTIN PESCATORE	XXIV, 9
1	MARZO	IV, 27
1	MASSO	V, 27
3	MATERIA	XXXVIII, 16 - XLVII, 3 - LVII, 35
2	MATTINA	XXXV, 11 - LX, 20
4	MATTINO	XXV, 7 - XXVII, 1 - XLI, 8 - LII, 12
1	MATTONE	XLV, 13
1	MATRIGNA	VIII, 13
1	MATURO	X, 13
3	MEGLIO	II, 11 - VIII, 18 - XLIII, 9
1	MEMBRO	V, 25
10	MEMORIA	I, 4 - XVII, 11 - XXVIII, 12 - XLI, 11 - XLIV, 14 - XLV, 38 - LIV, 15 LV, 54 - LVI, 17 - LVIII, 6
1	MENDICANTE	XI, 3

4	MENTE	II, 31 - XLI, 11 - XLII, 19 - L, 10
1	MENTRE	XV, 11
2	MERAVIGLIA	XV, 14 - XLV, 45
1	MERAVIGLIOSO	VI, 32
1	MERIDIANA	XIII, 3
1	MERIGGIARE	XV, 1
5	MERIGGIO	XX, 8 - XLIV, 20 - LIV, 23 - LIV, 52 - LV, 20
1	MERLO	XV, 4
1	MESCHINO	LVI, 2
1	MESE	XXXIII, 7
1	MESSAGGIERO	XII, 23
1	MESSAGGIO	LVIII, 10
4	METTERE	II, 10 - II, 28 - XLV, 41 - XLV, 109
1	MEZZO	XL, 14
2	MEZZO (nel, in...)	II, 29 - LIII, 34
2	MEZZOGIORNO	XXIV, 1 - LIII, 35
2	MIO	XIII, 4 - XXIX, 12
1	MIELE	XVIII, 4
1	MIGRABONDO	LVI, 14
1	MILLENARIO	XLV, 48
1	MINACCIA	XXXIX, 26
1	MINACCIARE	V, 6
1	MINUSCOLO	XV, 8
5	MINUTO	VIII, 11 - XLII, 14 - XLV, 106 - LVI, 4 - LI, 23
3	MIRACOLO	II, 19 - XXVII, 2 - LIV, 65
1	MISERO	LIX, 39
1	MOBILE	VII, 3
1	MOCCOLO	VI, 28
1	MODO	XII, 14
1	MODULARE	XII, 6
2	MOLLE	XLIX, 8 - LIII, 43
1	MOLTITUDINE	LIII, 55
1	MOLTO	LIII, 19
2	MOMENTO	XXXVII, 14 - LIV, 32
1	MONCO	LIV, 37
19	MONDO	II, 27 - VI, 19 - VIII, 15 - VIII, 15 X, 4 - XII, 21 - XIV, 9 - XVII, 7 - XXVIII, 4 - XXXI, 7 - XXXV, 7 - XLII, 11 - XLV, 50 - XLV, 67 - XLV, 97 - L, 44 - LII, 8 - LV, 15 - LX, 24
3	MONTE	XII, 8 - XLV, 37 - XLV, 51
1	MONTONE	VI, 21
1	MORBIDO	LV, 22
7	MORIRE	III, 14 - XXXIV, 7 - XLV, 99 -

		XLVII, 4 - XLIX, 14 - LIV, 81 - LX, 38
2	MORMORARE	XLI, 5 - LIX, 27
1	MORSO	XXIII, 5
6	MORTO	I, 3 - II, 27 - VIII, 22 - LI, 24 - LVII, 30 - LIII, 55
4	MOSTRARE	II, 38 - II, 45 - XIX, 3 - XXIV, 3
1	MOTA	LIX, 20
5	MOTO	XVIII, 5 - XL, 5 - XLV, 65 - LIV, 76 - LVI, 35 - LIX, 38
1	MOZZO	LVII, 36
1	MUFFA	XLV, 43
1	MUGLIO	XLVII, 10
6	MUOVERE	II, 2 - II, 14 - IX, 12 - XVI, 9 - XXXIV, 9 - LVII, 20
2	MULETTO	VI, 20 - XLV, 33
1	MULINELLO	LIII, 2
3	MURAGLIA	XV, 16 - XXXV, 10 - LIV, 62
1	MURETTO	XXIV, 7
8	MURO	I, 10 - XIII, 1 - XIV, 8 - XV, 2 - XXXV, 1 - LIII, 54 - LV, 8 - LVIII, 9
5	MUSICA	VI, 15 - VI, 18 - XIX, 7 - XL, 4 - XLV, 21
1	MUSICALE	LII, 21
1	MUSTACCHIO	XLV, 101
4	MUTARE	III, 11 - XXI, 10 - LIII, 35 - LIV, 68
3	MUTO	XLV, 105 - LVI, 13 - LVIII, 11
1	MUTILATO	LI, 13
1	NANO	LII, 31
9	NASCERE	III, 14 - XXVIII, 3 - XXXIX, 13 - XL, 17 - XL, 21 - XLVII, 16 - XLIX, 14 - L, 10 - LIV, 75
1	NASCONDERE	XXXVIII, 19
1	NATALE	VI, 1
1	NATIVO	VI, 9
5	NATURA	II, 26 - VIII, 11 - XII, 16 - XLIII, 8
		XLV, 73
1	NAUFRAGIO	LI, 44
1	NAVE	XXXIII, 2
1	NAVICELLA	VII, 2
2	NEBBIA	LVI, 17 - LIX, 8
1	NECESARIO	LIV, 66
3	NEMBO	LIII, 15 - LVII, 2 - LIX, 29
2	NEMICO	XL, 5 - XLVII, 17
2	NEPPURE	LIV, 26 - LIV, 60
1	NERO	IV, 19
3	NESSUNO	XXIX, 11 - XLII, 9 - LV, 62

2	NETTO	XXXIX, 10 - LIV, 80
1	NEVE	IV, 14
1	NIDO	XXV, 8
1	NOJA	XIII, 10
8	NOME	II, 3 - XXVIII, 11 - XXX, 8 - XXXIX 21 - XLV, 66 - XLIX, 14 - LIV, 58 LV, 40
1	NORMA	XLV, 59
2	NOSTRO	XXIX, 12 - XXXI, 7
1	NOTO	LIII, 21
3	NOTTE	XIII, 18 - XXVIII, 9 - LIII, 35
6	NUBE	V, 2 - XVI, 19 - XLV, 69 - XLV, 91 LIII, 17 - LIV, 49
1	NUDO	LX, 63
8	NULLA	XI, 21 - XXV, 9 - XXVII, 3 - XLIII, 22 - LVI, 10 - LVIII, 16 - LIX, 46 - LIX, 47
1	NUNZIO	XXXIV, 5
6	NUOVO	VI, 10 - XLIII, 22 - XLV, 57 - LIV, 10 - LVI, 32 - LX, 53
2	NUTRIRE	XLI, 25 - XLV, 72
6	NUVOLA	III, 7 - IX, 15 - XX, 8 - XXVI, 7 - XLVI, 7 - XLIX, 3
1	NUVOLO	XXVIII, 2
1	OBLIO	XXVIII, 4
1	OCCASO	XXIV, 8
4	OCCHIO	XVI, 12 - XXV, 3 - XXIX, 2 - LIV, 31
2	OCCORRERE	XLII, 18 - XLII, 20
2	ODORE	II, 15 - II, 21
1	OFFENDERE	XL, 22
1	OFFERTE	LIV, 77
4	OFFRIRE	XXI, 20 - XLIII, 17 - LIV, 24 - LVI, 33
9	OGGI	XIV, 11 - XXXVII, 9 - XLVI, 22 - XLVII, 5 - XLVII, 21 - LIV, 22 - LX, 14 - LX, 49 - LX, 63
4	OGNI	XVIII, 5 - LIV, 76 - LVI, 19 - LX, 48
1	OLIVO	LX, 13
8	OLTRE	VI, 4 - XXI, 5 - XXI, 4 - XXXIX, 8 - XLV, 36 - LIV, 41 - LVII, 13 - LIX, 14
16	OMBRA	II, 35 - XIII, 9 - XIV, 7 - XVI, 1 - XXI, 17 - XXI, 18 - XXIV, 2 - XXXVI, 5 - XLIII, 22 - XLV, 44 - XLVI, 12 - LII, 6 - LIII, 37 - LIV, 8 - LIV, 34 - LV, 8

1	OMBROSO	XXXIX, 3
7	ONDA	XVI, 13 - LIII, 52 - LIV, 12 - LIV, 67 - LV, 26 - LIX, 35 - LV, 38
3	ONDATA	I, 2 - XVII, 10 - LX, 27
1	ONDOSO	L, 1
1	ONDULAMENTO	LV, 29
2	OPACO	XXXV, 8 - LIV, 35
1	OPERA	XXXIII, 7
2	OPPOSTO	XI, II, 17 - LVII, 1
30	ORA	III, 15 - IV, 9 - IX, 13 - XVI, 5 - XVI, 14 - XXII, 4 - XXIII, 1 - XXIV, 7 - XXVI, 5 - XXXIII, 11 - XL, 2 - XLV, 16 - XLV, 16 - XLV, 58 - XLV, 58 - XLV, 98 - XLVI, 8 - XLVII, 12 - L, 18 - L, 48 - LI, 48 - LIII, 9 - LIII, 58 - LIV, 25 - LV, 43 - LVI, 18 - LIV, 50 - LVI, 21 - LVIII, 16 - LIX, 31
17	ORA (adv.)	IV, 12 - IX, 1 - XII, 10 - XV, 7 - XV, 7 - XXVIII, 11 - XLVII, 1 - L, 12 LII, 12 - LII, 17 - LIV, 14 - LIV, 45 LV, 27 - LVI, 4 - LVII, 8 - LVII, 37 - LVIII, 8
1	ORBITA	LIII, 12
1	ORDEGNO	XLII, 13
2	ORDINE	XLIV, 8 - LII, 33
2	ORDA	VI, 33 - XIII, 19
1	ORIGINALE	XI, 6
1	ORIGINE	XXII, 10
4	ORIZZONTE	III, 4 - LIII, 13 - LIV, 46 - LVII, 17
1	ORLARE	XXXVIII, 12
1	ORLO	XLV, 50
1	ORMA	LIV, 60
5	ORMAI	XXXVIII, 2 - XLII, 24 - XLV, 82 - LII, 36 - LIV, 31
3	ORO	II, 49 - XXX, 7 - LX, 57
1	ORRORE	XLV, 17
1	ORTINO	XXXIII, 5
6	ORTO	I, 5 - II, 10 - VIII, 18 - XV, 2 - XXVI, 3 - LIV, 13
3	OSCILLARE	VIII, 7 - LI, 17 - LV, 59
1	OSCURARE	XL, 25
8	OSCURO	V, 41 - X, 3 - XIX, 5 - XLI, 2 - XLIII, 12 - LIV, 20 - LV, 5 - LVIII, 7
1	OSARE	XLV, 37
1	OSPITALE	XLV, 10
1	OSSERVARE	XV, 9
1	OSSO	LX, 27

1	OSTERIA	LIX, 40
2	PACE	XI, 7 - XXIII, 8
3	PADRE	XXXIX, 16 - XL, 28 - XLI, 17
1	PADRONE	XXXIII, 3
5	PAESE	IV, 14 - XXXVII, 7 - XXXIX, 15 - XLIV, 15 - L, 48
1	PAGARE	XXV, 9
1	PAGINA	XLII, 21
2	PALESE	XLV, 90 - LVIII, 6
2	PALETTO	IV, 26 - LIV, 82
3	PALLIDO	XII, 4 - XV, 1 - XLV, 15 - LX, 5
1	PALLONE	XXV, 10
3	PALMA	XVII, 12 - XLV, 101 - XLVIII, 3
2	PALMIZIO	XLVII, 6 - LIII, 23
1	PALO	LI, 17
1	PALPEBRA	LVII, 16
2	PALPITARE	XV, 9 - LIII, 38
1	PALVESE	XII, 20
1	PANNA (in)	XXXIII, 11
1	PARETE	IV, 3
1	PARARSI	XII, 20
9	PARERE	XVI, 6 - XL, 7 - XLII, 27 - XLV, 73 - LIII, 8 - LIII, 28 - LVIII, 3 - LX, 25 - LX, 51
4	PARLARE	XLIII, 5 - LIV, 42 - LV, 53 - LX, 40
1	PARLOTTARE	XLVIII, 2
9	PAROLA	XIV, 1 - XXIII, 5 - XXIX, 11 - XLI, 24 - XLIII, 7 - XLIII, 15 - XLIV, 9 - LII, 6 - LIII, 56
2	PARTE	II, 20 - LIV, 27
3	PARVENZA	XXIV, 4 - XLIX, 8 - L, 38
1	PASSANTE	XXX, 5
18	PASSARE	VI, 14 - VI, 18 - VI, 24 - VI, 33 - VII, 4 - VIII, 17 - XXIV, 6 - XXIX, 9 - XLI, 18 - XLII, 5 - XLIV, 6 - XLV, 33 - XLVII, 12 - XLIX, 1 - LV, 55 - LVI, 21 - LVI, 26 - LIX, 52
5	PASSATO	IV, 22 - XXIV, 6 - XXXII, 6 - XLI, 18 - LI, 30
1	PASSIONE	II, 18
5	PASSO	VIII, 3, IX, 1 - L, 17 - LIII, 17 - LIX, 24
1	PASTURA	VI, 36
1	PATIRE	XXXVIII, 22
1	PATRIA	XXXIV, 13
1	PATTO	LIV, 72
1	PAUSA	LI, 5

1	PAVENTARE	V, 4
1	PAVONCELLO	XXXVIII, 31
1	PAZZO	LX, 8
1	PEGNO	LVI, 33
1	PELAGO	LVII, 5
3	PENA	XXIII, 3 - XLV, 76 - XLVIII, 4
3	PENDERE	VIII, 7 - XIII, 19 - L, 28
2	PENDICE	VIII, 9 - LV, 45
1	PENDIA	LII, 26
1	PENDIO	XL, 13
1	PENDULO	LX, 3
9	PENSARE	IV, 8 - V, 32 - XVII, 9 - XLIII, 10 - XLV, 45 - LIV, 22 - LIV, 76 - LVI, 24 - LX, 58
3	PENSIERO	XLIII, 23 - L, 10 - LV, 24
2	PER POCO	XXIII, 3 - LX, 15
1	PERCHÉ	IV, 8
3	PERCUOTERE	V, 19 - XXXVI, 4 - LIII, 26
10	PERDERE	VII, 6 - XIV, 4 - XVI, 23 - XXXI, 2 - XLI, 8 - XLV, 17 - XLVI, 7 - L, 1 - LIV, 26 - LIX, 52
1	PERGOLA	VIII, 6
1	PERLA	V, 45
1	PERPLESSO	XLVI, 8
1	PERSISTERE	LII, 36
1	PESANTE	XLV, 91
1	PESCATORE	LV, 13
2	PESO	XXXIII, 6 - LV, 57
1	PESTE	IX, 9
3	PETRAIA	XVII, 2 - XXXVIII, 25 - XLV, 30
4	PETTO	II, 17 - II, 47 - XXXIX, 7 - LIV, 75
2	PEZZO	II, 39 - XL, 20
3	PIANA	XIII, 22 - LV, 46 - LVII, 3
1	PIANO (adv.)	X, 10
1	PIANO	XIII, 9
5	PIANTA	II, 2 - XIX, 9 - XXVIII, 2 - XL, 16 - LIV, 5
2	PIANTO	XI, 13 - XXV, 9
1	PIATTINO	VI, 17
2	PICCOLO	XLII, 11 - LI, 44
1	PICCO	XV, 12
1	PICCINO	XXXVII, 13
1	PIEDE	XXV, 4
1	PIEGARE	VII, 1
3	PIENO	XVI, 22 - XLVI, 4 - LX, 63
1	PIETA	LIV, 3
7	PIETRA	XI, 9 - XII, 8 - XXXVIII, 13 - LI, 46 -

		LV, 39 - LIX, 11 - LX, 30
1	PIETRAME	LII, 38
1	PIETRISCO	XL, 8
1	PIGNA	X, 12
2	PIGRO	LI, 3 - LVI, 10
1	PINASTRO	XXXVI, 5
2	PINO	L, 13 - LII, 31
1	PINETA	XLV, 29
2	PIOGGIA	II, 40 - XXIV, 11
2	PIOMBO	LIII, 14 - LIV, 48
1	PIOVANO	XL, 12
1	PIOVERE	II, 17
1	PIOVORNO	LIII, 8
1	PIPISTRELLO	LV, 7
6	PIÙ	XLVI, 22 - XLVII, 13 - XLVIII, 20 - L, 33 - LVI, 24 - LVII, 32
2	PLAGA	XXVI, 9 - XLV, 95
1	PLAUSIBILE	XVIII, 2
6	POCO	XVI, 12 - XLI, 17 - XLV, 12 - XLV, 36 - LVI, 17 - LX, 2
2	POETA	II, 1 - XXXIV, 2
1	POGGIO	LI, 8
7	POI	II, 40 - V, 8 - VIII, 19 - LII, 31 - LIV, 59 - LIV, 76 - LIX, 46
1	POLLAIO	XXXIV, 3
1	POLSO	XI, 16
2	POLVERE	LIII, 1 - LIV, 60
1	POLVEROSO	XIV, 4
1	POMARIO	I, 1
1	POMERIGGIO	L, 46
1	POMPA	LVI, 5
1	PONTICELLO	V, 42
1	PORGERE	LX, 18
4	PORTA	III, 9 - IX, 5 - XLV, 88 - LIX, 40
11	PORTARE	IV, 7 - VIII, 25 - XIX, 1 - XIX, 9 - XIX, 12 - XXVIII, 10 - XLVIII, 19 LIII, 60 - LIV, 10 - LIV, 23 - LIV, 59
1	PORTENTO	XLV, 75
1	PORTICELLO	VII, 6
1	PORTICO	LIII, 53
1	PORTO	LX, 55
1	PORTONE	II, 43
1	POSSENTE	XXXIX, 6
14	POTERE (verbo)	VIII, 16 - XIV, 9 - XIV, 11 - XVII, 9 - XVIII, 2 - XXI, 19 - XLIII, 1 - XLIII, 19 - L, 27 - LII, 8 - LIV, 43 - LVI, 23

		LX, 45 - LX, 61
2	POVERO	II, 20 - XLVIII, 11
1	POZZANGHERA	II, 5
1	POZZO	XXXII, 1
1	PRATO	XIV, 4
5	PRECIPITARE	XXXVIII, 29 - LI, 39 - LIII, 34 - LIV, 17 - LVII, 17
2	PREDA	XIII, 24 - LIV, 24
3	PREGARE	I, 17 - V, 19 - LIX, 49
2	PRENDERE	XLIV, 13 - XLIV, 16
3	PREPARARE	IX, 3 - XXXIX, 25 - LV, 34
2	PRESAGIO	V, 16 - LIX, 29
2	PRESENTE	V, 37 - XXVI, 10
1	PRESENTIMENTO	XXXVIII, 8
1	PRESENTIRE	IV, 1
2	PRESENZA	XXXVII, 9 - LVIII, 4
1	PRESSO	XV, 2
1	PREVEGGENTE	VII, 4
1	PREZIOSO	LIII, 30
2	PRIMA	X, 10 - LVI, 27
1	PRIMAVERA	V, 14
1	PRIMAVERILE	XXXIV, 5
2	PRIMO	XXXVII, 12 - XIII, 21
1	PRIMORDIALE	XI, 17
2	PROCEDERE	I, 11 - X, 10
1	PROCELLOSO	XLV, 94
6	PRODA	XXXIII, 1 - XLIV, 12 - LII, 38 - LIX, 35 - LIV, 68 - LVI, 34
2	PRODIGIO	XX, 5 - LIV, 39
1	PROFILARE	LV, 15
2	PROFILO	V, 44 - VI, 5
1	PROFONDO	XXXI, 5
1	PROFUGO	LIV, 48
2	PROFUMO	II, 32 - LX, 66
1	PRONTO	XLII, 15
1	PROPOSITO	L, 34
5	PROSSIMO	XXII, 4 - XXIX, 11 - XXXVIII, 17 - XLV, 36 - LIII, 29
6	PROTENDERE	III, 5 - V, 10 - XXXIV, 8 - XXXVIII, 14 - LIII, 49 - LIV, 20
1	PROVA	XLIII, 23
1	PROVVIGIONE	X, 15
1	PRUNO	XV, 3
1	PUBBLICARE	XLIII, 16
1	PULSANTE	XLV, 3
1	PULSARE	XXXVIII, 17
1	PULVISCOLO	XVI, 9
2	PUNTO	II, 27 - IV, 23

2	PURE	III, 16 - XLV, 37
4	PURO	V, 35 - XXX, 4 - XXXII, 4 - XLV, 23
1	QUA	XLV, 25
1	QUAL	LIX, 31
2	QUALCHE	XXXVIII, 1 - XLVI, 6
2	QUANDO	II, 33 - LIX, 31
1	QUANTO	LX, 39
1	QUASI	XLIV, 19
1	QUI	VIII, 21
1	QUIETARE	XLVIII, 3
1	QUIETE	L, 11
1	QUIETO	XVII, 4
1	RABIDO	XLVI, 1
1	RACCHIUDERE	XLVI, 21
2	RACCOGLIERE	LII, 15 - LIV, 69
1	RACCOLTA	XLV, 101
1	RACCONTARE	XLI, 15
2	RADA	XXXV, 12 - LIX, 6
3	RADERE	LIII, 43 - LIV, 49 - LIX, 38
5	RADICE	XXX, 6 - XLVII, 21 - LII, 28 - LIII, 47 - LIV, 4
2	RADURA	XLI, 4 - XLV, 41
1	RAFFICA	XII, 5
1	RAGAZZO	II, 6
2	RAGGIO	IV, 16 - XIII, 21
1	RAGGIORNARE	IV, 1
4	RAGGIUNGERE	VII, 5 - XXV, 1 - XXXVI, 11 - XLV, 76
2	RAGIONE	V, 36 - XXIII, 7
1	RAGLIO	XXXVI, 15
1	RAGNA	LX, 12
1	RAGNARE	XXVI, 2
1	RAGNATELA	XVI, 19
1	RAGNATELO	L, 16
2	RAMA	XLIX, 3 - LI, 26
1	RAME	III, 4
1	RAMELLO	XVI, 3
1	RAMICELLO	VIII, 18
1	RAMINGO	XVII, 7
1	RAMMENTARE	LX, 18
10	RAMO	II, 14 - IV, 20 - X, 11 - XIV, 10 - XXXVI, 7 - LII, 30 - LVII, 11 - LVII, 24 - LVIII, 9 - LX, 62
1	RAMPICANTE	LI, 12
2	RAMURA	XXXIX, 24 - LX, 42
1	RANCIA	LV, 3
1	RANCURA	XL, 27

1	RANDAGIO	XVI, 16
1	RAPACE	LI, 47
4	RAPIDO	XII, 6 - XLV, 64 - L, 33 - LIV, 18
2	RAPIRE	XLIII, 6 - LIV, 22
1	RAPPRENDERE	LIX, 19
7	RARO	IX, 4 - XVIII, 6 - XXX, 3 - XXXV, 2 XLV, 49 - LVI, 12 - LIX, 48
1	RASSEGNARE	LVII, 22
1	RASSERENARE	LV, 43
1	RAZZA	V, 50
1	RAZZO	XXVIII, 7
1	REAME	III, 8
4	RECARE	VIII, 2 - XI, 15 - XVII, 8 - XLI, 19
1	RECENTE	VI, 35
1	RECESSO	XLV, 43
2	RECIDERE	XLII, 18 - LIV, 80
2	RECLINARE	XIII, 24 - XXXVI, 2
1	RECLAMARE	LIV, 35
1	REGGERSI	XXXI, 8
1	REGIONE	LVIII, 7
1	RELIQUIARIO	I, 5
1	RELIQUIA	XXIV, 10
2	REMO	LV, 7 - LV, 18
1	RENA	LX, 21
4	RENDERE	V, 17 - XXIV, 2 - XLIV, 21 - LV, 30
1	REPENTE	XL, 1
1	RESPIRO	XXXVII, 12
4	RESTARE	XXI, 13 - LIV, 59 - LV, 27 - LV, 61
3	RETE	I, 15 - LVII, 11 - LVII, 14
1	RIADDENSARE	LVIII, 8
1	RIADDURRE	XLV, 62
1	RIAFFLUIRE	LX, 67
1	RIALE	LI, 3
1	RIALZARE	XXXVI, 14
1	RIARSO	XX, 4
1	RIASSOMARE	XLIX, 4
1	RIASSORBIRE	LVII, 3
1	RIAVERE	LIX, 37
1	RIBELLE	LIII, 16
2	RIBOLLIO	XXXVI, 9 - LVII, 20
1	RIBUTTARE	XXXVII, 3
2	RICCHEZZA	II, 20 - LIV, 28
1	RICCIUTO	VIII, 1
1	RICCIUTELLO	VIII, 24
1	RICHIEDERE	XLIII, 17
1	RICOLMO	XXXII, 3
1	RICOMPORRE	L, 28

1	RICONFONDERE	LI, 48
1	RICONOSCERE	LV, 53
4	RICORDARE	III, 2 - V, 26 - XXXV, 5 - XLI, 21
9	RICORDO	XI, 18 - XVII, 5 - XXXII, 3 - XLI, 8 XLV, 35 - LIV, 19 - LV, 19 - LVII, 33 - LX, 51
3	RIDERE	V, 47 - XXXII, 4 - LIV, 79
1	RIDIRE	XXXIX, 28
1	RIDONARE	XXXII, 9
1	RIENTRARE	XXXIX, 15
3	RIFARE	XLVIII, 1 - XLIX, 10 - LX, 59
1	RIFIORIRE	LX, 70
1	RIFLESSO	XIII, 8
1	RIFUGIARSI	XVI, 1
1	RIGAGNO	VII, 3
1	RIGAGNOLO	XL, 15
1	RIGO	XLV, 84
1	RIGUARDARE	XLII, 6
1	RIMA	XLI, 12
1	RIMANERE	V, 51
2	RIMBOMBARE	III, 6 - LVI, 6
1	RIMENARE	I, 2
1	RIMORCHIATORE	LVIII, 18
2	RIMORDERE	LV, 19 - LVII, 33
1	RIMORSO	LV, 52
1	RIMPIANGERE	XLII, 22
3	RINASCERE	XLVIII, 15 - L, 27 - LII, 8
1	RINASCITA	LIV, 38
3	RINCHIUDERE	IX, 6 - XXIV, 8 - LX, 15
2	RINGHIOTTIRE	XXXI, 12 - LIII, 51
2	RINNOVARSI	V, 31 - LIV, 6
1	RINTOCCARE	V, 15
1	RIOTTARE	L, 5
2	RIPA	XL, 10 - XLV, 2
1	RIPAGARSI	IV, 10
1	RIPARO	XXVI, 4
1	RIPARTIRE	XXII, 12
1	RIPENSARE	XVII, 1
1	RIPETERE	XXXIX, 27
1	RIPIEGARE	XL, 6
1	RIPIGLIARE	XLVIII, 8
1	RIPIOVERE	XXXVI, 12
1	RIPORTARE	II, 37
2	RIPOSO	XXXV, 7 - LVII, 30
1	RIPRENDERE	LIII, 53
1	RIPROVARE	LV, 57
1	RIQUADRO	XXXIX, 9

2	RISACCA	XLIV, 12 - LIV, 15
1	RISCATTARE	XXXVIII, 21
1	RISCHIOSO	XXXVII, 16
2	RISO	XI, 13 - XLIX, 2
2	RISONARE	LIII, 50 - LIV, 17
1	RISOVVENIRE	XLIV, 15
2	RISPLENDERE	XIII, 20 - XIV, 3
1	RISPONDERE	XLV, 64
1	RISPUNTARE	XXVI, 1
1	RISTARE	LVII, 23
2	RISUCCHIO	LIV, 18 - L X, 22
1	RITENERE	LVII, 27
2	RITMO	XLIII, 2 - XLV, 54
3	RITORNARE	XLIV, 5 - LI, 28 - L, 41
1	RITORNELLO	LIII, 10
1	RITORNO	IV, 18
3	RITROVARE	V, 31 - XII, 10 - LVI, 26
1	RITTO	XLV, 33
3	RIUSCIRE	II, 4 - XLV, 52 - L, 29
3	RIVA	LIII, 36 - LVII, 2 - LX, 19
1	RIVEDERE	XXXV, 9
1	RIVERDIRE	LIV, 9
1	RIVERSARE	XII, 11
1	RIVESTIRE	XXI, 3
5	RIVIERA	LVIII, 14 - LX, 1 - LX, 14 - LX, 36 LX, 69
1	RIVIVERE	LX, 16
3	RIVO	VI, 30 - XX, 2 - L, 5
3	RIVOLGERE	XXVII, 2 - LIV, 30 - LVII, 9
4	ROCCIA	XXXVI, 13 - XXXVIII, 12 - XLVI, 19 - LX, 42
1	ROCCIOSO	LV, 8
1	ROCO	XXVIII, 6
3	RODERE	XXXIX, 20 - LVI, 35 - LX, 37
1	ROGGIO	LI, 11
1	ROGO	LIV, 80
3	ROMBARE	XXXIX, 8 - XLII, 21 - XLV, 1
5	ROMBO	XXXIX, 12 - XLIII, 21 - L, 19, LIII, 33 - LIV, 47
5	ROMPERE	I, 15 - XV, 7 - XLIX, 7 - L, 14 - LVIII, 1
1	RONDONE	LX, 43
1	RONZANTE	XLI, 19
2	RONZIO	LI, 12 - LIX, 31
1	ROTARE	XXXIV, 2
1	ROTOLARE	LIII, 24
1	ROTAME	XXXIX, 22

1	ROSSO	XV, 6
1	ROVELLO	I, 10
1	ROVENTE	XV, 2
1	ROVINARE	XXXIII, 7
1	RUBARE	XLIII, 19
1	RUDE	XI, 19
1	RUGA	LVI, 30
1	RUGGINE	I, 18
1	RUGOSO	LX, 30
2	RUMORE	VI, 33 - XLI, 24
1	RUMOROSO	II, 38
5	RUOTA	XIII, 8 - XXXII, 9 - XXXVIII, 5 - LVI, 5 - LIX, 16
1	RUPE	XVI, 17
1	RUVIDO	LV, 25
1	SAGGEZZA	LX, 55
2	SALE	V, 24 - XLI, 28
1	SALINO	XIX, 2
5	SALIRE	V, 13 - XXVI, 5 - XXXII, 2 - XLII, 24 - LVI, 6
2	SALMASTRO	XXXVIII, 26 - XLIII, 7
1	SALPARE	LVI, 37
2	SALSEDINE	V, 34 - XLII, 3
2	SALSO	LIII, 15 - LVII, 9
2	SALVARE	I, 12 - XXXIII, 11
3	SALVEZZA	LIV, 42 - LIV, 53 - LVI, 24
1	SAMBUCO	LI, 7
22	SAPERE	II, 16 - XI, 18 - XVII, 4 - XVII, 5 - XX, 5 - XXI, 1 - XXIII, 1 - XXXVII, 6 - XLI, 1 - XLII, 22 - XLIV, 22 - XLV, 39 - XLVI, 22 - XLVII, 13 - XLIX, 12 - LI, 39 - LIV, 31 - LVI, 3 - LVI, 32 - LVIII, 4 - LIX, 34 - LIX, 47
1	SAPIDE	XLI, 28
1	SAPORE	XVIII, 4
1	SARGASSO	LIX, 25
4	SASSO	VII, 6 - XXXVIII, 22 - LIV, 19 - LIV, 62
1	SATURNALE	L, 36
1	SBAGLIO	II, 26
1	SBALLOTTARE	LX, 26
1	SBANDATO	XLIV, 6
1	SBARBARO	VII, 1
1	SBARRA	LIV, 41
1	SBARRARE	XLV, 3
2	SBATTERE	XXXVII, 19 - LIII, 42

1	SBATTIMENTO	LIV, 28
1	SBIADITO	XLIX, 5
2	SBIGGOTIMENTO	XLIV, 13 - LIV, 11
1	SBILANCIARE	LV, 1
1	SBOCCIARE	XXVIII, 7
3	SBOCCO	VIII, 4 - XXXIX, 4 - XL, 14
1	SCABRO	XLII, 1
3	SCAGLIA	III, 10 - III, 10 - XV, 10
1	SCALCINATO	XIV, 8
1	SCALMO	LV, 18
2	SCAMPO	XII, 14 - LIII, 19
1	SCAMPARE	LVI, 33
2	SCANCELLARE	I, 14 - L, 32
1	SCANDAGLIARE	LV, 7
1	SCANDERE	XIII, 3
1	SCARLATTO	XLV, 13
1	SCARNO	LIX, 16
1	SCARNITO	LX, 63
2	SCARSO	XLV, 14 - LIV, 6
1	SCARTO	LIX, 20
1	SCATOLA	VI, 29
1	SCATTARE	LIII, 8
1	SCATTO	LV, 32
2	SCAVARE	XLV, 108 - XLVII, 7
1	SCEMARE	LII, 32
1	SCEMATO	XLIV, 14
1	SCENA	K, 4
4	SCENDERE	IV, 26 - XXXVIII, 1 - LVIII, 7 - LIX, 54
1	SCERPATO	XLVII, 11
1	SCEVERARE	XLV, 61
2	SCHEGGIARE	XLII, 4 - LV, 12
1	SCHERMO	XXVII, 5
1	SCHIACCIARE	L, 21
1	SCHIANTARE	XLVII, 11
1	SCHIARIRE	XXV, 7
1	SCHIETTO	XVII, 12
1	SCHIOCCO	XV, 4
4	SCHIUDERE	XI, 21 - XX, 6 - XXI, 11 - XXXVII, 2
2	SCHIUMA	III, 13 - XXXVI, 13
1	SCIA	LIV, 67
1	SCIABECCO	LI, 44
1	SCIABOLA	VI, 23
3	SCIABORDARE	LIII, 42 - LIV, 54 - LV, 17
1	SCIALBATO	XXIV, 8
1	SCIALBATURA	XXI, 2
1	SCIALBO	XXVIII, 11

1	SCIALO	LI, 18
3	SCIAME	LV, 6 - LV, 21 - XLVII, 19
1	SCINTILLA	XL, 24
4	SCIOGLIERE	XLII, 22 - LIII, 58 - LIV, 44 - LX, 51
1	SCIROCCO	XLVI, 1
2	SCIVOLARE	IV, 16 - XIII, 25
1	SCOCCANTE	XXXIX, 9
2	SCOCCARE	XXXVI, 15 - LIX, 32
3	SCOGLIO	V, 24 - XLVI, 17 - XLVIII, 2
3	SCOMPIGLIARE	XII, 3 - XLVIII, 6 - LV, 4
1	SCONCORDARE	XL, 4
1	SCONNETTERE	L, 9
1	SCONTARE	LIV, 73
1	SCONVOLGERE	LIII, 9
1	SCOPPIARE	XXX, 2
1	SCOPPIETTARE	X, 1
6	SCOPRIRE	II, 26 - XIII, 22 - LI, 24 - LIV, 41 - LVII, 20 - LX, 41
1	SCORDATO	III, 17
1	SCORDARE	XLIV, 8
3	SCORGERE	XVII, 2 - XXI, 17 - XLV, 30
2	SCORRERE	LI, 23 - LI, 41
2	SCORZA	XXI, 13 - L, 25
1	SCOSCENDERE	LII, 2
1	SCOTTERE	III, 2
1	SCOTTARE	XXXVI, 4
1	SCREPOLATO	L, 7
1	SCREZO	VI, 7
2	SCRIBERE	XLVIII, 19 - LIV, 63
1	SCRICCHIO	XV, 11
1	SCRICCHIOLIO	LIII, 18
1	SCRICCIOLO	LI, 2
3	SCROLLARE	XXIX, 10 - XXXVIII, 20 - XLVII, 14
2	SCROSCIARE	II, 47 - LVIII, 14
1	SCURITO	XLI, 23
2	SECCA	XXXVI, 11 - LIV, 54
1	SECCARE	II, 6
1	SECCHIO	XXXII, 3
3	SECCO	XIV, 10 - XXIV, 5 - XL, 13
2	SECRETO	XXIII, 6 - LVIII, 1
1	SEDILE	XXXV, 2
1	SEGARE	LII, 19
1	SEGNARE	XI, 7
3	SEGNARE	XXXIX, 5 - XLV, 97 - LVI, 27
5	SEGNO	IV, 20 - XXIX, 3 - LIII, 12 - LIV, 68 LV, 34
5	SEGRETO	II, 24 - XXVII, 8 - XXXI, 7 - XXXIII, 8 LIV, 38

6	SEGUIRE	II, 8 - VIII, 19 - VIII, 23 - XLII, 16 LIII, 12
1	SEGUIARE	XV, 16
1	SELVA	IV, 17
1	SEMBIANZA	XIII, 12
3	SEMBRARE	II, 23 - XVI, 18 - LIX, 29
1	SEMENTA	XLV, 71
4	SEMPRE	IX, 6 - XLI, 18 - XLIV, 11 - XLV, 35
3	SENSO	II, 15 - XLIII, 24 - XLIII, 24
1	SENTIERO	XLII, 16
14	SENTIRE	I, 6 - XV, 14 - XVI, 13 - XXX, 5 - XXXIII, 10 - XXXVIII, 16 - XLII, 1 - XLVI, 22 - XLVII, 17 - LII, 19 - LV, 55 - LIX, 42 - LIX, 53 - LX, 65
9	SENZA	XLV, 56 - LIV, 47 - LIV, 51 - LIV, 58 - LIV, 61 - LV, 33 - LVII, 35 - LIX, 20 - LIX, 54
1	SEPPELLIRE	XLV, 47
1	SEPPIA	LX, 27
2	SERA	LII, 39 - LIII, 28
2	SERBARE	X, 15 - XLI, 20
1	SERENITÀ	XXVI, 2
4	SERENO	XVI, 23 - XL, 25 - LI, 3 - LX, 55
1	SERPE	XV, 4
1	SERVIRE	L, 33
2	SETE	I, 17 - VI, 7
1	SEVERO	XXXIX, 17
1	SFACELO	LII, 40
1	SFARE	II, 46
2	SFERA	V, 16 - LIX, 31
1	SFIBRARE	XVI, 12
1	SFILACCICARSI	XVI, 18
2	SFIORARE	LIII, 56 - LVII, 37
1	SFONDO	V, 45
1	SFORMARE	LV, 16
1	SFRUSCIO	LX, 8
4	SFUGGIRE	XXXIX, 18 - XLV, 54 - XLVI, 18 - LII, 13
1	SGHEMBO	XXXVI, 5
2	SGORGARE	XI, 14 - LIII, 27
1	SGORGO	XII, 17
1	SGRETOLARE	XVI, 8
6	SGUARDO	II, 30 - XII, 19 - XXXVI, 7 - LIV, 14 - LVII, 13 - LX, 13
1	SICURO	XIV, 1
1	SIEPE	XXXIII, 12
1	SIGILLO	XXI, 8

1	SIGLA	XLV, 69
1	SIGNIFICATO	XLIV, 23
7	SILENZIO	II, 22 - II, 34 - XVIII, 7 - XL, 23 - XLI, 26 - XLV, 44 - LIV, 70
1	SILENZIOSO	LIII, 33
2	SILLABA	XIV, 10 - XLI, 18
1	SIMBOLO	XI, 12
2	SIMILE	LIX, 21 - LX, 62
1	SINGHIOZZARE	XXXIII, 8
1	SIRENA	VI, 10
1	SISTRO	XXXI, 1
3	SMARRIRE	XIII, 11 - XLI, 10 - LX, 19
1	SMERIGLIARE	LV, 2
1	SMORFIA	XXIII, 2
1	SMORTO	XLVI, 5
1	SMORZARE	XXI, 15
1	SMUOVERE	LIV, 61
1	SOCCHIUDERE	XXIX, 8
2	SOFFIARE	XXIII, 6 - LIII, 16
3	SOFFIO	XLVIII, 7 - LVI, 12 - LIX, 5
2	SOFFOCARE	LIII, 51 - LVIII, 4
2	SOFFRIRE	XVII, 8 - XXXIX, 21
3	SOGLIA	IX, 8 - XXII, 3 - XLV, 85
3	SOGNARE	XXXIX, 13 - XLIII, 6 - XLV, 76
2	SOGNO	LVIII, 13 - LX, 67
1	SOLARE	LIV, 21
1	SOLARITÀ	II, 49
1	SOLCARE	XL, 11
5	SOLCO	XXVI, 12 - XLII, 16 - XLV, 3 - XLV, 60 - XLVII, 8
16	SOLE	IV, 6 - V, 25 - VIII, 8 - XIII, 4 - XV, 13 - XXIV, 5 - XXIX, 10 - XXXVII, 7 - XLI, 11 - XLI, 22 - LIV, 49 - LV, 9 - LV, 28 - LX, 33 - LX, 34 - LX, 68
2	SOLENNE	XXXVII, 11 - L, 35
1	SOLFO	LVIII, 17
3	SOLITARIO	I, 9 - IV, 24 - XXVIII, 5
1	SOLLERE	LIII, 1
7	SOLO	XXI, 8 - XLVII, 10 - LIII, 37 - LIII, 54 - LIV, 62 - LV, 24 - LIX, 28
2	SOLTANTO	II, 39 - LI, 38
7	SOMMERGERE	V, 5 - XVII, 10 - XLV, 81 - LIV, 16 - LV, 63 - LVII, 39 - LIX, 46
1	SOMMESSO	XII, 10
2	SOMMO	V, 46 - XV, 8
1	SOMMOSSO	LVI, 29

1	SONAGLIERA	V, 21
1	SONNO	X, 6
1	SONNOLENZA	XX, 7
5	SOPRA	V, 43 - XIV, 8 - XXXIV, 3 - XLV, 108 - LVII, 15
2	SORDO	XXXVI, 9 - XL, 7
1	SORELLA	XLV, 70
1	SORGENTE	LX, 33
6	SORGERE	XIX, 10 - XXIX, 7 - XLV, 84 - LIII, 59 - LIV, 43 - LIV, 64
2	SORPRENDERE	XXXVIII, 10 - LIX, 35
1	SORRADERE	LI, 4
1	SORRIDENTE	V, 37
1	SORRIDERE	LX, 38
1	SORRISO	XVIII, 1
1	SORTIRE	XLI, 1
1	SORVOLARE	XLVII, 19
2	SOSPENDERE	XL, 18 - LV, 60
1	SOSPINGERE	LIX, 6
1	SOSPIRO	LVI, 18
2	SOSTA	XXXIX, 26 - LVII, 21
1	SOSTANZA	XXI, 14
2	SOSTARE	XXXIX, 9 - XLVIII, 19
1	SOSTEGNO	XIII, 16
1	SOSTENERE	LIV, 77
1	SOSTENTARE	LVIII, 11
1	SOTTILE	XLVII, 20
3	SOTTO	XLVIII, 17 - LV, 27 - LIX, 22
1	SOVRA	LII, 14
4	SOVRASTARE	XL, 10 - LI, 8 - LIII, 13 - LIX, 18
2	SOVERTIRE	LV, 29 - LVI, 25
1	SPACCARE	XL, 21
1	SPACCO	XXXIII, 9
1	SPALANCARE	XLVI, 19
4	SPALLE	V, 39 - VIII, 2 - VIII, 25 - XXVII, 3
1	SPARARE	XLV, 102
3	SPARGERE	XXXV, 8 - LIII, 38 - LIX, 49
5	SPARIRE	XXVI, 12 - XLVII, 1 - LIV, 18 - LIX, 4 - LX, 32
2	SPARO	XXVIII, 5 - L, 20
1	SPARPAGLIARE	LV, 6
1	SPARUTO	II, 7
1	SPAURIRE	XL, 3
1	SPAVENTARE	LI, 2
2	SPAZZARE	III, 3 - XLVII, 5
1	SPECCHIANTE	XIX, 3
1	SPECCHIARE	XLVIII, 11

4	SPECCHIO	XVII, 3 - LI, 43 - LIII, 54 - LIX, 23
6	SPEGNERE	II, 12 - XII, 9 - XXXI, 3 - LIII, 24 - LIV, 19 - LIX, 33
2	SPERA	XLIV, 10 - LV, 44
3	SPERANZA	LII, 11 - LVI, 31 - LVII, 6
2	SPERDERE	XXXVIII, 31 - LIII, 46
1	SPESSO	XX, 1
5	SPIAGGIA	VI, 9 - XXXVIII, 30 - XLV, 11 - LVI, 8 - LVII, 34
2	SPIANARE	XLVIII, 10 - LVII, 8
1	SPIARE	XV, 6
1	SPIAZZO	LIII, 2
1	SPIEGARE	LII, 10
1	SPIETATO	LVII, 32
3	SPICCARE	V, 47 - XXI, 19 - LIV, 47
1	SPICCIARE	LX, 33
1	SPIGOLATRICE	LV, 47
1	SPINO	XLV, 40
1	SPIRA	LIV, 45
1	SPIRALE	XII, 2
2	SPIRITO	XXXIII, 4 - XLVII, 18
1	SPIRO	XIII, 25
1	SPOGLIO	IV, 13
2	SPONDA	XXX, 7 - XXXVII, 19
2	SPORGERE	XII, 8 - XXVI, 3
1	SPUGNA	XLIV, 3
2	SPUMA	XLV, 4 - LVI, 30
1	SPUMEGGIARE	LVII, 2
1	SPUMEGGIO	LX, 43
1	SPUNTARE	LIV, 53
1	SQUADRARE	XIV, 1
1	SQUALLIDO	LIV, 36
1	SQUALLORE	XXIV, 11
2	SQUARCIARE	L, 17 - LVIII, 17
2	SQUASSARE	XVIII, 6 - XLVII, 9
3	STACCARE	II, 16 - XIII, 11 - XLIX, 13
1	STAGNO	XXVI, 4
2	STAGIONE	XXXVIII, 6 - LI, 23
1	STAGNOLA	VI, 23
3	STANCARE	II, 40 - XLIII, 18 - XLV, 38
1	STANCHEZZA	XLI, 26
2	STANCO	X, 4 - LVI, 32
1	STANZA	LII, 11
1	STAMANE	XIII, 15
3	STAMPARE	XIV, 8 - XLV, 34 - LI, 31
1	STARE	LIX, 32
2	STASERA	III, 1 - III, 16
3	STATUA	XX, 7 - LI, 9 - LI, 38

3	STELLA	VIII, 23 - LIII, 27 - LV, 51
1	STELO	XXVIII, 7
1	STENDERE	IX, 11
3	STENTO	XVI, 6 - XLV, 16 - XLIII, 2
3	STERILE	LIV, 38 - LVII, 6 - LIX, 10
1	STERPETO	XXX, 3
1	STERPO	XV, 3
1	STINGUERE	LVII, 14
1	STOCCO	LX, 2
1	STOLLO	XXXIV, 3
1	STOLTO	XXII, 11
2	STORIA	I, 13 - XLI, 15
1	STORICO	VI, 11
1	STORMO	XXXIII, 4
1	STORNELLARE	LV, 47
1	STORTO	XIV, 10
2	STORTURA	XLII, 11 - LV, 50
1	STRABILIARE	XLV, 50
1	STRABOCCARE	XLV, 6
8	STRADA	II, 4 - XXXV, 10 - XLV, 39 - LI, 6 LIII, 45 - LIII, 53 - LIX, 2 - XL, 14
1	STRAMA	XXXIX, 24
1	STRAMAZZATO	XX, 4
1	STRANIARE	XLV, 95
1	STRANIERO	XLI, 9
1	STRAPIOMBARE	XVI, 3
1	STRAPAZZARE	XLVII, 6
2	STRAPPARE	XIII, 18 - XXXVIII, 14
1	STRAZIARE	LX, 40
1	STREPEANTE	XXXVI, 16
1	STREPERA	VI, 20
1	STREPITARE	L, 22
3	STREPITO	IV, 7 - XXXIII, 9 - LIV, 51
1	STRETTO	LIII, 10
1	STRIA	LIV, 2
3	STRIDERE	V, 43 - XXXII, 8 - LIII, 44
2	STRIDULO	XLV, 89 - LIX, 17
1	STRINATO	XXXIII, 1
4	STRINGERE	I, 16 - XLVII, 15 - LII, 28 - LIV, 73
3	STRISCIA	III, 5 - XLIX, 9 - LV, 26
1	STROSCIA	XL, 12
2	STROZZARE	XX, 2 - LIII, 59
1	STRUGGERE	LV, 24
2	STRUMENTO	III, 3 - III, 17
1	STUDENTE	XLIII, 20
1	STUOIA	LIII, 46
1	STUPITO	XLV, 63
1	STUPORE	XII, 21

	SU	
1	SUBISSARE	IV, 13
2	SUBBUGLIO	XXXIX, 14 - XLVII, 9
1	SUGHERO	XXXVII, 20
6	SUOLO	IX, 11 - XV, 5 - XXXVI, 8 - XL, 20 - L, 7 - LIII, 41
4	SUONARE	III, 1 - III, 16 - IX, 10 - XVIII, 7
8	SUONO	IV, 24 - V, 17 - VI, 30 - XXVIII, 6 XXXVI, 3 - XLIV, 19 - LII, 1 - LII, 22
1	SUPPLIZIO	XXX, 5
2	SUSURRO	II, 13 - XXXIX, 12
2	SVANIRE	XIX, 7 - LX, 28
1	SVEGLIARE	X, 8
1	SVELARE	XXIII, 3
1	SVELLERE	LIII, 49
1	SVENTOLIO	LIV, 33
1	SVETTARE	XLVIII, 4
1	SVINCOLARE	L, 17
1	SVOLACCHIARE	XXXIII, 5
1	SVOLGERE	VI, 3
1	SVOLO	LV, 21
1	SVUOTARE	XXXVII, 18
5	TACERE	II, 19 - XIII, 7 - XXVIII, 5 - XXXI, 14 - LII, 18
2	TACITO	LIV, 22 - LIV, 77
1	TACITURNO	XI, 9
1	TAGLIO	LIV, 80
1	TALISMANO	XVII, 8
1	TALLONE	L, 6
1	TALLORA	II, 25
1	TALUNO	LVI, 25
3	TALVOLTA	XVIII, 7 - XXXVI, 12 - XXXIX, 1
1	TAMARISCO	XLV, 83
1	TAMERICE	XLV, 15
1	TARDARE	XLII, 8
3	TARDI	XXII, 12 - XXVII, 7 - L, 40
2	TARDO	IV, 16 - XLVIII, 14 - LVII, 14
1	TARLARE	XLII, 11
1	TASTIERA	XXIX, 1
1	TRAVERSO (a)	LII, 16
1	TAZZA	VI, 3
1	TEDIO	II, 41
1	TELO	XXI, 5
1	TEMERE	LIX, 34
1	TEMPESTA	LIII, 26
1	TEMPIETTO	IX, 5
1	TEMPIO	XXII, 4

1	TEMPLO	XXXIX, 8
12	TEMPO	II, 37 - IV, 12 - XII, 14 - XXXIV, 6 - XXXVIII, 7 - XLII, 4 - L, 3 - LI, 39 LIV, 18 - LVI, 21 - LVIII, 5 - LX, 54
1	TEMPRARE	V, 30
3	TENDA	LI, 32 - LIII, 43 - LIV, 33
5	TENDERE	XIII, 1 - XIX, 5 - XXV, 4 - LI, 14 LX, 41
1	TENEBRA	LVII, 36
3	TENERE	II, 27 - XVIII, 5 - LIII, 37
1	TENERO	LIV, 2
3	TENTARE	XXIX, 1 - XXXIX, 19 - LVI, 9
1	TEPIDARIO	VI, 1
2	TENUE	VI, 30 - XLV, 26
16	TERRA	I, 9 - II, 16 - II, 40 - III, 12 - V, 51, X, 14 - XXVIII, 12 - XXXVI, 4 - XL, 24 - XLI, 9 - XLVI, 13 - XLVII, 18 - LII, 7 - LIII, 4 - LIII, 44 - LX, 46
2	TERRENO	XIX, 2 - XLVI, 2
1	TERRORE	XXVII, 4
3	TESA	XXXVIII, 27 - XLIX, 7 - LIII, 51
1	TESTIMONE	XLII, 4
1	TESTIMONIANZA	XLIV, 7
3	TETTO	IX, 14 - XXXIII, 6 - LIII, 2
1	TIMPANO	LIII, 32
2	TINGERE	VIII, 10 - LV, 52
1	TINNANTE	VI, 29
1	TINTA	XIX, 7
1	TINTINNARE	XLI, 12
1	TIRARE	XLIX, 6
1	TIRO	X, 2
1	TIRSO	XLIV, 22
1	TITUBARE	XL, 22
3	TOCCARE	II, 20 - XXV, 5 - XXXI, 3
2	TÒCCO	XLI, 4 - LVII, 14
2	TOGLIERE	LIX, 43 - LVII, 30
1	TOMBA	XI, 1
1	TONACA	XXI, 3
1	TONACO	XIII, 6
1	TONDO	XLV, 99
2	TONFO	XLVII, 14 - LV, 40
1	TOPPA	L, 15
1	TORBATO	XLV, 91
2	TORBARE	LV, 20 - LVIII, 14
1	TORBIDO	LVII, 8

1	TORMENTO	XLVI, 23
7	TORNARE	IV, 5 - V, 35 - XII, 7 - XLV, 51 - XLIX, 13 - LI, 21 - LX, 49
1	TORPE	LVI, 18
1	TORPORE	XXXI, 4
2	TORRENTE	XLV, 6 - LIX, 10
1	TORRONE	VI, 26
1	TORTURA	LIV, 58
2	TOSTO	XLV, 92 - L, 27
1	TRABOCCARE	IV, 10
2	TRACCIA	XLV, 56 - L, 44
3	TRADIRE	II, 24 - XXIII, 5 - LVII, 36
1	TRAGGERE	LVII, 31
1	TRAMA	LIII, 10
1	TRAMARE	LVI, 11
1	TRAMONTARE	LIX, 13
1	TRAMONTO	LX, 32
1	TRANQUILO	XXI, 6
2	TRAPASSARE	XLVI, 6 - LIV, 29
1	TRAPIANTARE	XIX, 1
3	TRARRE	VII, 2 - XI, 19 - LVII, 10
2	TRASCINARE	LIII, 48 - LVII, 19
1	TRASALIMENTO	XVIII, 6
1	TRASFORMARE	I, 8
1	TRASPARENZA	XIX, 10
1	TRASTULLO	XI, 7
2	TRATTO (a tratti)	XXXVI, 7 - LVI, 7
1	TRAUDIRE	XLIV, 11
1	TRAVAGLIO	XV, 15
1	TRAVASO	LVIII, 1
1	TRAVERSARE	XXIII, 2
1	TREALBERI	XIII, 23
6	TREMARE	XXXI, 10 - XXXII, 3 - LI, 7 - LII, 31 - LIII, 49 - XLV, 83
1	TREMOLA	LII, 4
2	TREMORE	VI, 4 - LIV, 25
5	TREMULO	V, 46 - XV, 11 - XLIX, 1 - LI, 17 - LIII, 23
1	TRENO	L, 19
3	TREPIDO	LIII, 40 - LIV, 50 - LIV, 82
1	TRIBÙ	LI, 22
1	TRIPUDIO	XXXVIII, 23
3	TRISTE	XI, 15 - XV, 14 - LX, 52
5	TRISTEZZA	XXV, 7 - XLV, 61 - LIX, 1 - LIX, 5 - LIX, 28
2	TRITO	VI, 30 - LI, 19
1	TRITONE	XXII, 1

4	TROMBA	II, 49 - III, 12 - VI, 16 - LIII, 14
2	TRONCO	XLV, 9 - XLVIII, 13
8	TROPPO	IV, 9 - VIII, 22 - XXIV, 4 - XLV, 57 L, 11 - LIII, 21 - LV, 23 - LV, 24
3	TROVARE	XI, 4 - XXIX, 11 - LII, 11
1	TRUCCARE	VI, 2
1	TUFFO	LX, 7
1	TUMIDO	LIV, 4
2	TUONO	VI, 35 - LIII, 25
6	TURBARE	IV, 23 - V, 36 - XI, 12 - XLVIII, 12 - L, 46 - LV, 5
1	TURBATORE	XXV, 8
1	TURBINARE	LVII, 21
1	TURBINE	LIII, 1
1	TURGERE	IV, 11
20	TUTTO	IV, 22 - XV, 15 - XIX, 3 - XXVI, 11 - XXVIII, 9 - XXIX, 5 - XXXIV, 8 - XLII, 13 - XLVII, 11 - LI, 25 - LI, 41 - LII, 15 - LIII, 42 - LIII, 53 - LIV, 39 - LIV, 63 - LIV, 63 - LV, 25 - LVI, 16 LVIII, 10
1	TZIGANO	LIII, 33
1	UBBIA	V, 37 - LVIII, 12
1	UBRIACARE	XXXVII, 1
1	UBRIACO	XXVII, 4
5	UCCELLO	II, 11 - XXXIV, 1 - XLVII, 13 - XLVIII 18 - L, 4
5	UDIRE	VI, 13 - VI, 32 - XXXIII, 3 - LII, 39 - LVI, 36
2	UGUALE	IV, 9 - LIII, 10
1	UGUAGLIARE	LIX, 25
2	ULIVO	XLV, 24 - L, 2
2	ULTIMO	II, 24 - LIX, 7
1	ULULO	LII, 40
9	UMANO	XII, 35 - IX, 9 - XXI, 4 - XXX, 4 - XLV, 46 - LIV, 25 - LVII, 33 - LIX, 12 - LIX, 26
1	UMIDO	LIV, 7
1	UMILTÀ	XLIV, 21
1	UMOROSO	XXXVIII, 3
1	UNIRE	LX, 54
1	UNIVERSALE	XLII, 13
7	UOMO	VIII, 17 - XII, 24 - XIV, 1 - XXVII, 8 XLII, 6 - XLII, 8 - XLV, 32
2	UPUPA	XXXIV, 1 - XXXIV, 5
2	URGERE	XLIX, 3 - LX, 67
1	URLO	XLVII, 10

1	URNA	XI, 8
2	URTARE	LV, 8 - LIX, 3
2	USARE	II, 3 - XXXV, 10
5	USCIRE	V, 8 - XXXVII, 2 - XLV, 71 - LX, 19 LV, 3
2	VACILLARE	XXV, 3 - LVIII, 16
1	VACUO	XXVI, 5
1	VAGABONDARE	L, 42
2	VAGABONDO	LIII, 15 - LX, 44
2	VAGANTE	XII, 22 - LVII, 27
3	VALLE	VIII, 4 - VIII, 19 - XII, 2
2	VALLO	XLI, 7 - LI, 15
1	VALLOTTO	XXXVIII, 30
2	VALMORBIA	XXVIII, 1 - XXVIII, 11
1	VAMPA	LV, 36
1	VAMPO	LVIII, 17
1	VANEGGIAMENTO	XLIII, 3
2	VANIRE	L, 23 - LVI, 16
4	VANO	XXXIX, 18 - LI, 19 - LI, 49 - LIV, 27
1	VAPORARE	XIX, 11
1	VARCARE	XLV, 37
2	VARCO	LVI, 26 - LX, 41
1	VASO	LIX, 39
2	VASTITA	XXXVII, 16 - XXXVIII, 21
4	VASTO	XXXIX, 2 - XLVII, 3 - XLVIII, 10 - XLVIII, 11
2	VECCHIO	X, 4 - XXXIII, 6
1	VECCIA	XV, 5
17	VEDERE	I, 8 - II, 22 - II, 34 - IV, 15 - V, 5 - VII, 3 - XXI, 12 - XXIII, 4 - XXVII, 2 - XXXIX, 6 - XLII, 13 - LII, 16 - LIV, 31 - LIV, 54 - LIV, 64 - LV, 43 LVII, 7
1	VEGETAZIONE	LIX, 17
2	VELA	XLV, 104 - LII, 10
1	VELATO	VI, 3
2	VELEGGIARE	XXXIII, 4 - XLV, 27
3	VELO	XIII, 17 - XXXVI, 6 - XXXIX, 11
2	VENA	XXXI, 6 - XXXV, 7
1	VENDEMMIA	LV, 49
6	VENIRE	XXXIII, 9 - L, 37 - LII, 1 - LIV, 12 - LV, 44 - LIX, 47
2	VENTARE	XLVI, 1 - L, 23
2	VENTI	V, 1 - V, 1 - V, 13
15	VENTO	I, 1 - III, 1 - III, 14 - V, 6 - V, 47 - XXIII, 6 - XXXI, 1 - XXXIV, 4 - XL, 19 - XLV, 109 - XLVII, 14 - LII, 18 - LIII, 59 - LIX, 3 - LX, 66

1	VENTOSO	LII, 5
4	VENTURA	XIX, 8 - XIX, 8 - XXI, 4 - XLV, 57
1	VENUTA	XLIV, 7
1	VEPRE	L, 47
2	VERDE	XXXVII, 3 - LVIII, 9
1	VERDECUPO	LIV, 1
3	VERDEGGIARE	VI, 37 - X, 2 - LVII, 6
1	VERGINALE	XLV, 68
1	VERITÀ	II, 29
4	VERO	XXI, 9 - XXI, 14 - XXIII, 7 - XLIII, 20
1	VERSICOLORE	VI, 1
1	VERSO	XLIII, 20
3	VERSO (hacia)	XL, 9 - LIII, 3 - LX, 68
1	VERZURA	XVI, 2
1	VESPERO	XII, 23
2	VESTE	XII, 5 - XXX, 8
2	VESTIRE	XLV, 24 - XLV, 66
1	VESTIGIA	XXXI, 11
1	VETRINA	LIX, 23
1	VETRINO	L, 21
6	VETRO	XXXVII, 1 - XXIX, 8 - XXXIX, 10 - XLIX, 1 - LIII, 5 - LV, 12
11	VIA	VI, 13 - XI, 20 - XIII, 25 - XXXIX, 11 XLV, 51 - LI, 40 - LII, 29 - LIV, 69 - LVI, 28 - LVIII, 11 - LIX, 51
2	VIALE	IV, 13 - LVII, 12
3	VIAGGIARE	XLV, 70 - XLVII, 12 - LIX, 8
6	VIAGGIO	III, 7 - X, 16 - XLIV, 8 - LIII, 20 - LVI, 1 - LVI, 8
2	VIBRARE	XVI, 10 - LIV, 3
3	VICENDA	VIII, 20 - XLV, 53 - LVIII, 5
3	VICINO	II, 23 - LII, 15 - LVI, 36
1	VIETARE	XXI, 7
1	VIGILARE	IX, 11
2	VIGNA	VIII, 6 - LV, 46
1	VIGNETO	XLV, 29
1	VILE	XVIII, 5
1	VILTÀ	LIX, 54
2	VILUPPO	I, 4 - LIII, 18
1	VIMINE	LIII, 46
2	VIOLENTO	V, 7 - XLV, 106
1	VIOLINO	LIII, 24
1	VIOTTOLO	XLV, 72
1	VIRTÙ	XLIX, 11
1	VISCIDO	LIII, 48
2	VISIONE	XXXII, 10 - XLV, 17
4	VISO	V, 11 - XXXVI, 14 - LIV, 29 - LIX, 15

1	VISTA	XLIX, 5
34	VITA	I, 2 - VIII, 21 - XV, 15 - XVI, 8 - XVI, 16 - XVIII, 1 - XIX, 11 - XXI, 10 XXIV, 10 - XXX, 2 - XXXI, 16 - XL, 22 - XLI, 14 - XLII, 8 - XLIV, 2 - XLVI, 9 - XLVII, 20 - XLVIII, 12 - LI, 18 - LI, 30 - LI, 49 - LIII, 49 - LIII, 59 - LIV, 13 - LV, 32 - LV, 56 LVII, 21 - LVIII, 1 - LIX, 13 - LIX, 17 - LIX, 42 - LIX, 48 - LX, 23 - LX, 13
1	VITE	LII, 27
1	VIUZZA	II, 8
2	VIVERE	XX, 1 - XLV, 57
2	VIVERE (sust.)	LVII, 32 - XXXIX, 24
1	VIVENTE	LIV, 78
1	VIVIDO	LI, 31
5	VIVO	XII, 17 - LIX, 11 - LIX, 29 - LVII, 7 - LIX, 53
1	VIZIO	XXX, 8
15	VOCE	IV, 7 - XXIX, 4 - XXXI, 14 - XXXVII, 1 - XL, 7 - XLI, 21 - XLIII, 5 - XLIII, 13 - LII, 24 - LV, 48 - LV, 63 - LVII, 35 - LIX, 7 - LX, 57 - LX, 68
2	VOLARE	XLV, 80 - XLV, 103
12	VOLERE	XIV, 12 - XXXVIII, 14 - XLII, 1 - XLII, 10 - XLIV, 1 - XLIX, 12 - LIV, 26 - LIV, 72 - LVI, 20 - LVI, 22 - LVI, 26 - LVI, 27
3	VOLGERE	LIII, 52 - LVII, 34 - LIV, 55
6	VOLO	I, 6 - XII, 12 - L, 22 - LIV, 47 - LVII, 37 - LX, 8
4	VOLONTÀ	XI, 16 - XLII, 5 - XLVII, 5 - LX, 53
1	VOLPE	XXVIII, 10
2	VOLTA	XIII, 10 - LIX, 22
4	VOLTA (vez)	XII, 13 - XXXVIII, 1 - XL, 1 - LIV, 42
1	VOLTARE	XXVIII, 3
1	VOLTEGGIARE	XXIV, 10
7	VOLTO	XVII, 6 - XVIII, 2 - XIX, 4 - XXII, 13 - XXXII, 5 - LI, 48 - LV, 36
1	VOLUTA	LII, 24
2	VOLVERE	XLII, 2 - LIV, 58
1	VORACE	XLV, 82
1	VORAGINE	XII, 8
1	VORTICANTE	LIII, 16
2	VORTICE	XXXVI, 1 - LIX, 4
4	VOSTRO	

2	VOTO	LIV, 75 - LX, 36
4	VUOTO	XXVII, 3 - XXXI, 12 - XL, 6 - LIII, 50
1	ZAMPANTE	VI, 34
1	ZANZARA	XXXVII, 8
1	ZAVORRA	LV, 39
1	ZEFIRO	LV, 4
1	ZITTO	XXVII, 7
3	ZOLLA	XXI, 12 - LIV, 14 - LVII, 31

APENDICE 2 - INDICE ANALÍTICO POR CAMPOS

A. I. 1. LA LUZ

A. I. 1. a.	La luz y el sentimiento.
A. I. 1. b.	La luz y el recuerdo.
A. I. 1. c.	La luz como certidumbre
A. I. 1. d.	El alba, el día, la noche.
A. I. 1. e.	El color.
A. I. 1. e. 1.	El azul.
A. I. 1. e. 2.	La oposición blanco \longleftrightarrow negro.
A. I. 1. e. 3.	El gris.
A. I. 1. e. 4.	El verde.
A. I. 1. e. 5.	El amarillo.

A. I. 2. EL SONIDO

A. I. 2. a.	El sonido.
A. I. 2. b.	El sonido agudo.
A. I. 2. c.	El sonido intenso y el no intenso. El silencio.
A. I. 2. d.	El sonido, el ascenso y la tierra.
A. I. 2. e.	El estallido.
A. I. 2. f.	El grito.

A. II. 1. EL AGUA

A. II. 1. a.	El mar.
A. II. 1. b.	Las embarcaciones.

A. II. 2. LA TIERRA

A. II. 2. a.	La tierra.
A. II. 2. b.	La piedra.
A. II. 2. c.	El foso.
A. II. 2. d.	La costa.
A. II. 2. e.	El polvo.

A. III. 1. METEOROLOGÍA

A. III. 1. a.	La niebla.
A. III. 1. b.	Las nubes.
A. III. 1. c.	La lluvia.
A. III. 1. d.	La atmósfera.

B. I. 1. LA FLORA

B. I. 1. a.	Las plantas.
B. I. 1. a. 1.	Las trepadoras.

B.I.1.a.2.	Los árboles.
B.I.1.b.	La floración.
B.I.1.b.1.	Las flores.
B.I.1.c.	La raíz.
B.I.1.d.	Las hojas y las ramas.

B.II.1. LA FAUNA

B.II.1.a.	Las aves.
B.II.1.b.	Los animales acuáticos.
B.II.1.c.	Los mamíferos: el caballo y el perro.
B.II.1.d.	Los insectos.
B.II.1.e.	Los reptiles.

B.II.2.a.1. SENSIBILIDAD

B.II.2.a.1.a.	Los sentidos.
B.II.2.a.1.a.1.	El sabor.
B.II.2.a.1.a.2.	El olor.
B.II.2.a.1.a.3.	El tacto.
B.II.2.a.1.a.4.	La audición y la visión.
B.II.2.a.1.b.	Los sentimientos.
B.II.2.a.1.b.1.	El cansancio.
B.II.2.a.1.b.2.	La oposición tranquilidad \longleftrightarrow turbación.
B.II.2.a.1.b.3.	La sorpresa, el estupor.
B.II.2.a.1.b.4.	El tedio.
B.II.2.a.1.b.5.	El sentimiento en relación con el tiempo.
B.II.2.a.1.b.5.a.	El sentimiento en relación con el pasado: el recuerdo.
B.II.2.a.1.b.5.b.	El sentimiento en relación con el futuro.
B.II.2.a.1.b.5.b.1.	La desesperación y la esperanza.
B.II.2.a.1.b.5.b.2.	El temor.
B.II.2.a.1.b.6.	El dolor y la alegría.
B.II.2.a.1.b.7.	La amistad y la enemistad.

B.II.2.a.2. INTELIGENCIA

B.II.2.a.2.a.	La inteligencia.
B.II.2.a.2.a.1.	El pensamiento.
B.II.2.a.2.a.2.	La mente.
B.II.2.a.2.a.3.	La certidumbre y la duda.
B.II.2.a.2.a.4.	La búsqueda y el encuentro.
B.II.2.a.2.a.5.	El conocimiento y la ignorancia.
B.II.2.a.2.a.6.	La memoria, el recuerdo.
B.II.2.a.2.b.	El espacio.
B.II.2.a.2.b.1.	Espacio.
B.II.2.a.2.b.1.a.	La limitación.

B. II. 2. a. 2. b. 1. b.	El vacío.
B. II. 2. a. 2. b. 2.	Dimensión.
B. II. 2. a. 2. b. 2. a.	La grandeza y la pequeñez.
B. II. 2. a. 2. b. 3.	Forma.
B. II. 2. a. 2. b. 3. a.	La forma y la informidad.
B. II. 2. a. 2. b. 3. b.	El círculo.
B. II. 2. a. 2. b. 3. c.	El torcimiento.
B. II. 2. a. 2. b. 3. d.	La espiral.
B. II. 2. a. 2. b. 4.	Situación
B. II. 2. a. 2. b. 4. a.	La lejanía.
B. II. 2. a. 2. b. 4. b.	La exterioridad y la interioridad.
B. II. 2. a. 2. b. 4. c.	La inferioridad y la superioridad.
B. II. 2. a. 2. b. 4. d.	El rincón.
B. II. 2. a. 2. b. 4. e.	El entorno.
B. II. 2. a. 2. b. 4. f.	El centro.
B. II. 2. a. 2. b. 5.	Colocación.
B. II. 2. a. 2. b. 5. a.	La atadura y la desatadura; la reunión y la dispersión.
B. II. 2. a. 2. b. 5. b.	La división.
B. II. 2. a. 2. b. 5. c.	El henchimiento.
B. II. 2. a. 2. b. 5. d.	La oposición hundimiento \leftrightarrow emersión.
B. II. 2. a. 2. b. 5. e.	El enredo y el desenredo.
B. II. 2. a. 2. b. 5. f.	El cerramiento y la abertura.
B. II. 2. a. 2. b. 5. g.	El concepto de rotura.
B. II. 2. a. 2. b. 5. h.	La pureza y la impureza
B. II. 2. a. 2. b. 5. i.	El asimiento.
B. II. 2. a. 2. b. 5. j.	El apoyo y la suspensión.
B. II. 2. a. 2. b. 6.	El movimiento.
B. II. 2. a. 2. b. 6. a.	La oposición movimiento \leftrightarrow inmovilidad.
B. II. 2. a. 2. b. 6. b.	La fijeza.
B. II. 2. a. 2. b. 6. c.	El movimiento, el calor y el frío.
B. II. 2. a. 2. b. 6. d.	La detención, la permanencia.
B. II. 2. a. 2. b. 6. e.	La agitación.
B. II. 2. a. 2. b. 6. f.	El movimiento ascendente y el descendente.
B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 1.	El ascenso y el descenso en relación con la luz.
B. II. 2. a. 2. b. 6. f. 2.	El ascenso y el descenso en relación con el tiempo.
B. II. 2. a. 2. b. 6. g.	El salto.
B. II. 2. a. 2. b. 6. h.	El vuelo.
B. II. 2. a. 2. b. 6. i.	El tránsito.
B. II. 2. a. 2. b. 6. j.	El retorno.
B. II. 2. a. 2. c.	El tiempo.
B. II. 2. a. 2. c. 1.	El futuro.
B. II. 2. a. 2. c. 2.	El presente en relación con el pasado y el futuro.

B. II. 2. a. 3. VOLUNTADB. II. 2. b. 1. LA COMUNICACIÓN

- | | |
|--------------------|----------------------------------|
| B. II. 2. b. 1. a. | El lenguaje humano y el natural. |
| B. II. 2. b. 1. b. | El signo. |
| B. II. 2. b. 1. c. | Las preguntas y las peticiones. |
| B. II. 2. b. 1. d. | El mutismo. |

C. LA EXISTENCIA

- | | |
|----------|---|
| C. a. | La relación vida - sentimiento. |
| C. b. | La relación vida - espacio. |
| C. c. | La vida: funciones. |
| C. d. | La vida como débil y fugaz y su oposición a voluntad. |
| C. e. | "Il male di vivere". |
| C. e. 1. | La sofocación. |
| C. e. 2. | La consunción. |
| C. e. 3. | La combustión. |
| C. f. | El proceso nacimiento → muerte → nacimiento. |

APÉNDICE 3 - ÍNDICE ANALÍTICO CONNOTATIVO

LA LUZ

- A.I.1.a. La relación luz-sentimiento.
 A.I.1.b. La luz y el recuerdo. La luz y el movimiento ascendente y descendente.
 A.I.1.c. La luz como certidumbre y la oscuridad como duda. Sus connotaciones temporales. La relación distensión - luz.
 A.I.1.d. La relación luz - alba y oscuridad - ocaso. La vida y la muerte.
 A.I.1.e. El color y su relación con la vida.
 A.I.1.e.1. El azul: el cielo.
 A.I.1.e.2. La oposición blanco \longleftrightarrow negro y su relación con la de alba \longleftrightarrow ocaso (vida \longleftrightarrow muerte). La connotación temporal del blanco y el negro. La relación blanco - tranquilidad.
 A.I.1.e.3. El gris: su relación con el pasado. Su relación con la vacilación.
 A.I.1.e.4. El verde: el verde y la renovación.
 A.I.1.e.5. El amarillo: la relación amarillo - muerte. El contenido positivo del amarillo. El significado contradictorio del amarillo.
-
- B.II.2.a.1.a.1. La relación dulce - mañana y amargura - oscuridad.
 B.II.2.a.2.b.3.b. El carácter horizontal y limitado del círculo: su relación con muro, cerramiento y luz.
 B.II.2.a.2.b.5.a. La oposición reunión \longleftrightarrow dispersión en relación con la luz. La relación dispersión - frío - opacidad.
 B.II.2.a.2.b.5.d. La oposición hundimiento \longleftrightarrow emersión: su relación con la oposición descenso \longleftrightarrow ascenso y con la luz.
 B.II.2.a.2.b.5.f. La relación cerramiento - oscuridad.
 B.II.2.a.2.b.5.h. La relación pureza - juventud y pureza - alba.
 B.II.2.a.2.b.6.e. La agitación y la luz.
 B.II.2.a.2.b.6.f.1. El ascenso y el descenso en relación con la luz. La relación descenso - oscuridad y ascenso - luz.
 B.II.2.a.2.b.6.f.2. La relación ascenso - luz - recuerdo - vida y descenso - oscuridad - olvido - muerte.

- A.III.1.a. La niebla y el anochecer.
 A.III.1.b. La nube y el color.
 A.III.1.c. La relación lluvia - frío con el sentimiento y la luz.
 A.III.1.d. La oposición cielo \longleftrightarrow aire y su relación con la luz.
 B.II.2.a.2.c.1. El futuro: su relación con el sentimiento y la luz.
 B.II.2.a.1.b.5.b.1. La relación esperanza - alba y desesperanza - anochecer.

EL SONIDO

- A.I.2.a. El sonido.
 A.I.2.b. El sonido agudo: el tiempo, el círculo y el movimiento. La relación silbido - tiempo.
 A.I.2.c. La oposición sonido intenso \longleftrightarrow no intenso. El silencio: el silencio y el abandono; el silencio y la soledad.
 A.I.2.d. El sonido, el ascenso y la tierra: la oposición vuelo \longleftrightarrow tierra.
 A.I.2.e. El estallido y su relación con la vida.
 A.I.2.f. El grito y su relación temporal. La relación grito - liberación.

.

- B.II.2.b.1.d. El mutismo: la relación mutismo - silencio.
 B.II.2.a.1.a.4. La audición.
 B.II.2.a.2.b.5.f. La relación cerramiento - silencio.
 B.II.1.d. La relación insecto - sonido.
 A.III.1.d. La relación viento - sonido - palabra.

EL AGUA

- A.II.1.a. La relación mar - movimiento. La relación mar - agitación y su oposición a mar en calma. La relación retorno al mar - muerte: la inmersión, la disolución y la corrosión. El mar y los residuos. La relación mar - pasado: la resaca y el recuerdo.
 A.II.1.b. Las embarcaciones: la ilusión: la salvación: el futuro. La navegación como riesgo y el amarre como seguridad.

.

- B.II.2.a.2.a.6. La relación recuerdo - resaca.

B. II. 2. a. 1. a. 1.	La relación amargura - mar.
B. II. 2. a. 1. a. 2.	La relación olor - mar - ascenso - amargura.
B. II. 2. a. 2. b. 2. a.	La relación pequeñez - embarcación y grandeza - mar.
B. II. 2. a. 2. b. 6. i.	El final del viaje: la playa y la marea.
B. II. 2. a. 1. b. 5. b. 1.	La esperanza y las olas: la esterilidad y la lentitud.
A. II. 2. a.	La tierra como seguridad, interioridad y su oposición a la navegación.
A. II. 2. b.	La oposición piedra ↔ mar y sus connotaciones temporales.
B. II. 1. b.	Los peces y la no libertad. Los moluscos: la muerte.
A. II. 2. b.	La roca y la espuma.

LA TIERRA

A. II. 2. a.	La tierra y el movimiento: la inmovilidad y la permanencia. La oposición tierra ↔ vuelo. La tierra como seguridad e interioridad y su oposición a la navegación. La tierra en relación con la inferioridad y la bajura. La relación suelo - grieta. La tierra como límite: el cubrimiento. La tierra como inmutabilidad. La relación tierra-asuramiento.
A. II. 2. b.	La relación piedra-dolor. La relación piedra - inmovilidad. La relación piedra - abismo. La relación piedra - corrosión. La oposición piedra ↔ mar y sus connotaciones temporales. La piedra como no renovación. La roca y la espuma. La roca y la nube.
A. II. 2. c.	El foso.
A. II. 2. d.	La costa.
A. II. 2. e.	El polvo.
.	
A. II. 1. a.	El mar y los residuos.
A. II. 1. b.	La navegación como riesgo y el amarre como seguridad.
B. II. 2. a. 1. a. 2.	La relación olor - tierra. La relación olor - tierra-permanencia - dulzura.
B. II. 2. a. 2. b. 4. c.	La relación superioridad - cielo e inferioridad - tierra.
B. II. 2. a. 1. b. 6.	La relación dolor - piedra.
A. I. 2. d.	El sonido, el ascenso y la tierra: la oposición vuelo ↔ tierra.

B. II. 2. a. 2. b. 6. i. El final del viaje: la playa y la marea.

METEOROLOGÍA

A. III. 1. a. La niebla. La bruma y la indeterminación. La niebla y el pasado. La niebla y el anochecer.
 A. III. 1. b. Las nubes. El contenido positivo de nube en relación con la infancia y el negativo en relación con la madurez: la connotación temporal de la nube. La nube y el color. La nube y la tempestad.
 A. III. 1. c. La lluvia. La relación de la lluvia con el frío, con el sentimiento y la luz. La lluvia y la limitación.
 A. III. 1. d. La atmósfera. La oposición cielo \longleftrightarrow aire y su relación con la luz. El cielo y la dureza. El aire y la fragilidad. La oposición cielo \longleftrightarrow aire: el movimiento, el cambio. El viento. El viento y la fuerza. El viento y el determinismo. La relación viento - tiempo. La relación viento - pasado: la espiral. La relación viento - corazón. La relación viento - sonido - palabra. La relación viento - combustión. La relación viento - ceniza.

B. II. 2. a. 1. b. 2. La relación turbación \longleftrightarrow tranquilidad y la meteorología.
 A. I. 1. e. 1. El azul: el cielo.
 A. II. 2. b. La roca y la nube.
 A. II. 1. a. La relación mar - agitación y su oposición a mar en calma.
 B. II. 2. a. 2. b. 3. d. La espiral y su relación con el espacio y la meteorología.
 B. II. 2. a. 2. b. 4. c. La relación superioridad - cielo e inferioridad - tierra.

LA FLORA

B. I. 1. a. Las plantas. La relación vida - planta y planta - renovación.
 B. I. 1. a. 1. Las trepadoras. La relación hiedra - asimiento y su oposición al movimiento descendente. La connotación temporal de las trepadoras.
 B. I. 1. a. 2. Los árboles. La relación árbol - huerto - muro. La relación árbol - inmovilidad. La relación árbol - renovación. La relación árbol - duración. La relación árbol - restos.

- B.I.1.b. La floración. La relación floración - vida. El capullo. La relación floración - renacimiento y no floración - inmovilidad. La relación floración - felicidad.
- B.I.1.b.1. Las flores. La relación girasol - contemplación. La relación girasol - luz. La identificación flor-vida. La flor y el ámbito negativo en que nace.
- B.I.1.c. La raíz. La relación raíz - pasado. La relación raíz - inmovilidad, atadura y asimiento. La oposición raíz \leftrightarrow vuelo. La relación raíz - sentimiento. La relación raíz - seguridad.
- B.I.1.d. Las hojas y las ramas. Las hojas y la fragilidad. Las hojas y la vida. El carácter efímero de las hojas.
-
- B.II.2.a.1.b.6. La relación dolor - esterilidad: el capullo cerrado.
- B.II.2.a.2.b.5.a. La oposición atadura \leftrightarrow desatadura: la cadena, la raíz. La relación atadura - límites.
- B.II.2.a.2.b.5.c. El henchimiento: su contenido positivo y negativo.
- B.II.2.a.2.b.5.i. El asimiento.
- B.II.2.a.2.b.5.j. La suspensión en relación con el tejido, la flora y el tiempo. La relación suspensión - rama.
- C.e.3. La combustión. La ofrenda.

LA FAUNA

- B.II.1. La fauna.
- B.II.1.a. Las aves. La relación aves - vuelo. La relación aves - alejamiento.
- B.II.1.b. Los animales acuáticos. La relación peces - no libertad. La relación sepia - muerte.
- B.II.1.c. Los mamíferos: el caballo y el perro. El caballo y su no vitalidad. El perro y su connotación temporal.
- B.II.1.c. Los insectos. La relación insecto - sonido. La cigarra y su connotación temporal.
- B.II.1.e. Los reptiles. La lagartija y la vitalidad.
-
- A.I.1.d. El zorro y su connotación.
- A.I.2.d. Los sonidos de los animales y la oposición vuelo \leftrightarrow permanencia. La oposición ave \leftrightarrow reptil.

- B.II.2.a.2.b.6.h. El vuelo.
 A.II.2.a. La oposición tierra \longleftrightarrow vuelo.
 A.II.1.a. El mar y los residuos.

LA SENSIBILIDAD

- B.II.2.a.1.a. Los sentidos.
 B.II.2.a.1.a.1. La relación sabor - sentimiento. La relación dulce - pasado. La relación dulce - mañana y amargura - oscuridad. La relación agrio - óxido. La relación amargura - mar. La relación amargura - tiempo.
 B.II.2.a.1.a.2. La relación olor - tierra. La relación olor - tierra - permanencia - dulzura y olor - mar - ascenso - amargura. La relación olor - presente. La relación olor - inmovilidad.
 B.II.2.a.1.a.3. El contenido negativo del tacto. La relación dureza - materia y blandura - aire. La relación dureza - materia - precipitación y blandura - aire - vuelo. La oposición lisura \longleftrightarrow aspereza: la erosión y la esencia. La connotación temporal de la oposición lisura \longleftrightarrow aspereza.
 B.II.2.a.1.a.4. La relación audición - visión. La audición interior (introspección) y la exterior (contemplación y comunicación). El contenido engañoso de la audición y la visión. La contemplación y la audición como indagación.

 B.II.2.a.2.b.5.f. La relación cerramiento - silencio.
 B.II.1.d. La relación insecto - sonido.
 A.III.1.d. El cielo y la dureza. La relación viento - sonido - palabra.
 B.II.2.d.1.d. El mutismo: la relación mutismo - silencio.
 B.I.1.b.1. La relación girasol - contemplación.

 B.II.2.a.1.b. El sentimiento y la existencia
 B.II.2.a.1.b.1. La resistencia y el cansancio. El abandono y el cansancio. El cansancio y la memoria. El lenguaje y el cansancio.
 B.II.2.a.1.b.2. La relación turbación - desorden y tranquilidad - orden. La oposición turbación \longleftrightarrow tranquilidad y la meteorología. La oposición turbación \longleftrightarrow tranquilidad y el espacio: exterioridad

- ↔ interioridad, altura ↔ bajura. La tranquilidad y el pensamiento.
- B.II.2.a.1.b.3. La sorpresa y la inmovilidad.
- B.II.2.a.1.b.4. El tedio y el tiempo. El tedio y el círculo.
- B.II.2.a.1.b.5. La relación sentimiento - tiempo. El presente y la tranquilidad.
- B.II.2.a.1.b.5.a. El sentimiento en relación con el pasado: el recuerdo. El remordimiento.
- B.II.2.a.1.b.5.b. El sentimiento en relación con el futuro. El futuro y el temor.
- B.II.2.a.1.b.5.b.1. La desesperación y la esperanza. La esperanza. La relación esperanza - comienzo y desesperanza - final. La relación esperanza - alba y desesperanza - anochecer. La esperanza y la fe. La esperanza y las olas: la esterilidad y la lentitud.
- B.II.2.a.1.b.5.b.2. La relación temor - tiempo. El no temor y la rendición.
- B.II.2.a.1.b.6. La relación dolor - inmovilidad. La relación dolor - piedra. La relación dolor - esterilidad: el capullo cerrado. La relación alegría - renovación. La relación alegría - duración. La relación sufrimiento - lenguaje.
- B.II.2.a.1.b.7. La relación amistad - seguridad y enemistad - duda.
-
- A.I.1.a. La relación luz - sentimiento.
- A.I.1.e.2. La relación blanco - tranquilidad.
- A.I.2.c. El silencio y el abandono. El silencio y la soledad.
- B.II.2.b.1.d. La relación mutismo - abandono.
- A.II.2.b. La relación piedra - dolor.
- A.II.1.a. La resaca y el recuerdo.
- A.II.1.b. Las embarcaciones: la ilusión. La navegación como riesgo y el amarre como seguridad.
- B.II.2.a.2.a.1. El pensamiento como recuerdo y como ilusión.
- B.II.2.a.2.a.3. La certidumbre y la duda: sus connotaciones temporales. La certidumbre y la serenidad.
- B.II.2.a.1.a.1. La relación sabor - sentimiento. La relación dulce - pasado. La relación dulce - mañana y amargura - oscuridad. La relación amargura - mar. La relación amargura - tiempo.
- B.II.2.a.1.a.2. La relación olor - tierra - permanencia - dulzura y olor - mar - ascenso - amargura.
- B.II.2.a.2.b.3.b. La relación círculo - tedio.

- B.II.2.a.2.b.3.d. La espiral y la ilusión de salvación.
 B.II.2.a.2.b.4.f. El centro y la seguridad.
 A.III.1.c. La relación de la lluvia con el frío, el sentimiento y la luz.
 B.II.2.a.2.c.1. El futuro: su relación con el sentimiento y la luz.

LA INTELIGENCIA

- B.II.2.a.2.a.1. El pensamiento como recuerdo y como ilusión: su connotación temporal.
 B.II.2.a.2.a.2. La mente: su relación con la duda, la enfermedad y la combustión. La mente y la indecisión. La voluntad. El encantamiento. La contemplación y la indagación. La determinación.
 B.II.2.a.2.a.3. La certidumbre y la duda: sus connotaciones temporales. La certidumbre y la serenidad.
 B.II.2.a.2.a.4. La búsqueda y el encuentro: la mente pasiva y la activa. El hallazgo negativo y el positivo.
 B.II.2.a.2.a.5. El conocimiento y la ignorancia: el mal como conocido y el bien como desconocido. La ignorancia como incapacidad de renovación. La aceptación.
 B.II.2.a.2.a.6. La memoria y el recuerdo. La relación olvido - descenso. La oposición memoria \leftrightarrow vida y recuerdo \leftrightarrow renovación. La relación recuerdo - resaca. La relación olvido - renacimiento.

.

- B.II.2.a.2.b.3.d. La espiral y la ilusión de salvación.
 B.II.2.a.1.a.1. La relación dulce - pasado.
 B.II.2.a.1.a.4. La audición interior (introspección) y la exterior (contemplación y comunicación). El contenido engañoso de la audición y de la visión.
 B.II.2.a.2.b.3.a. La relación forma - recuerdo.
 B.II.2.a.2.b.3.d. La espiral y su relación con el espacio, la meteorología, el movimiento, el tiempo y la inteligencia. La relación espiral - descenso - olvido. La relación espiral - ascenso - pasado.
 B.II.2.a.2.b.5.d. La relación hundimiento - olvido y emersión - recuerdo.
 B.II.2.a.2.b.5.e. La relación enredo - pasado.
 B.II.2.a.2.b.6.e. La relación temblor - pasado y temblor - duda.
 B.II.2.a.2.b.6.f.1. La relación ascenso - luz - recuerdo - vida y descenso - oscuridad - olvido - muerte.
 B.II.2.a.2.b.6.i. La vida como tránsito si meta y como búsqueda.

- B.II.2.a.1.b.2. La tranquilidad y el pensamiento.
 B.II.2.a.1.b.5.a. El sentimiento en relación con el pasado: el recuerdo. La relación sentimiento - recuerdo.
 El remordimiento.
 A.I.1.b. La luz y el recuerdo.
 A.I.1.c. La luz como certidumbre y la oscuridad como duda.
 A.I.1.e.3. El gris: su relación con el pasado y la vacilación.
 B.II.2.a.1.b.7. La relación amistad - seguridad y enemistad - duda.
 B.II.2.a.1.b.5.a. El pasado y el remordimiento.
 A.II.1.a. La relación mar - pasado: la resaca y el recuerdo.
 A.II.1.b. Las embarcaciones: la ilusión: la salvación: el futuro.

EL ESPACIO

- B.II.2.a.2.b.1.a. La limitación.
 B.II.2.a.2.b.1.b. La relación vacío - nada.
 B.II.2.a.2.b.2. La dimensión.
 B.II.2.a.2.b.2.a. La grandeza y su relación con la naturaleza. La relación pequeñez - embarcación y grandeza - mar. La relación grandeza - pendiente.
 B.II.2.a.2.b.3. La forma.
 B.II.2.a.2.b.3.a. La relación forma - vida y su fugacidad. La relación forma - límite. La relación forma - recuerdo. La relación forma - palabra. La relación forma - decisión.
 B.II.2.a.2.b.3.b. El carácter horizontal y limitado del círculo: su relación con muro, cerramiento y luz. El círculo y su connotación temporal: la rueda. El contenido negativo del movimiento circular del tiempo: la inmovilidad, la invariabilidad y su oposición a vida. La relación círculo - tedio. La relación círculo - muerte.
 B.II.2.a.2.b.3.c. El torcimiento. El valor negativo del torcimiento.
 B.II.2.a.2.b.3.d. La espiral y su relación con el espacio, la meteorología, el movimiento, el tiempo y la inteligencia. La oposición espiral \longleftrightarrow círculo: el carácter vertical de la espiral y el horizontal del círculo. La espiral y la oposición ascenso - descenso. La relación espiral - descenso - olvido. La relación espiral - ascenso y el pasado. La oposición espiral \longleftrightarrow limitación. La espiral y la ilusión de salvación.
 B.II.2.a.2.b.4. La situación.
 B.II.2.a.2.b.4.a. La lejanía: su relación con el pasado y el futuro.
 El alejamiento en relación con el origen y el final.
 B.II.2.a.2.b.4.b. La exterioridad \longleftrightarrow interioridad.

- B. II. 2. a. b. 4. c. La inferioridad \leftrightarrow superioridad: su relación con la oposición ascenso \leftrightarrow descenso e interioridad \leftrightarrow exterioridad. La relación superioridad - cielo e inferioridad - tierra.
- B. II. 2. a. 2. b. 4. d. El rincón: su connotación de rendición y su oposición a salvación. El aislamiento y la soledad. La soledad en relación con la multitud.
- B. II. 2. a. 2. b. 4. e. El entorno y el cerramiento.
- B. II. 2. a. 2. b. 4. f. El centro y la seguridad.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. Colocación.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. a. La oposición atadura \leftrightarrow desatadura: la cadena, la raíz, los lazos, la lima, la sierra. La relación atadura límites. La oposición reunión dispersión en relación con la luz. La relación dispersión - frío - opacidad.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. b. La división y su connotación dialéctico-temporal.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. c. El henchimiento: su contenido positivo y negativo.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. d. La oposición hundimiento \leftrightarrow emersión: su relación con la oposición descenso \leftrightarrow ascenso y con la luz. La relación hundimiento - muerte y emersión - vida. La relación hundimiento - olvido y emersión - recuerdo.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. e. El enredo y el desenredo: su relación con la limitación. La relación desenredo - desarrollo. La relación enredo - pasado (recuerdo).
- B. II. 2. a. 2. b. 5. f. La relación cerramiento - límite. La abertura y su connotación temporal. La relación cerramiento-inmovilidad. La relación cerramiento-oscuridad. La relación cerramiento - silencio. La relación cerramiento - incomunicación. El contenido positivo de la abertura.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. g. La rotura como liberación y su oposición a limitación. El contenido negativo del resquebrajamiento. La relación rotura - tiempo.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. h. La relación pureza - juventud y pureza - alba.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. i. El asimiento como renuncia al vuelo y como aceptación de los límites.
- B. II. 2. a. 2. b. 5. j. La suspensión en relación con el tejido, la flora y el tiempo. La relación no suspensión - caída - muerte. La relación suspensión rama.

EL MOVIMIENTO

- B. II. 2. a. 2. b. 6. a. La oposición movimiento - inmovilidad y su neutralización: la vida como movimiento inmóvil. La relación inmovilidad - cadena - muralla.
- B. II. e. a. 2. b. 6. b. La fijeza en oposición al milagro. La relación

- fijeza - determinismo. La oposición fijeza ↔ voluntad.
- B.II.2.a.2.b.6.c. La relación movimiento - pasado - calor. La relación inmovilidad - presente - frío.
- B.II.2.a.2.b.6.d. La detención y la no libertad: su relación con el pasado; su relación con el futuro. La fijeza y su relación con camino y muralla.
- B.II.2.a.2.b.6.e. La agitación física y la psíquica. La relación agitación - vida - interioridad - final negativo. La agitación como intento de liberación. La relación temblor - vida. La relación temblor - pasado y temblor - duda. La agitación y la naturaleza. La agitación y la luz.
- B.II.2.a.2.b.6.f. El descenso y la pendiente. El descenso y la desaparición.
- B.II.2.a.2.b.6.f.1. El ascenso y el descenso en relación con la luz. La relación descenso - oscuridad y ascenso - luz. La relación ascenso - luz - recuerdo - vida y descenso - oscuridad - olvido - muerte.
- B.II.2.a.2.b.6.f.2. El ascenso y el descenso en relación con el tiempo.
- B.II.2.a.2.b.6.g. El salto como liberación.
- B.II.2.a.2.b.6.h. La relación vuelo - aire. La oposición vuelo - permanencia.
- B.II.2.a.2.b.6.i. La relación tránsito - vida. La vida como tránsito sin meta y como búsqueda. El final del viaje: la playa y la marea.
- B.II.2.a.2.b.6.j. La relación retorno - círculo - pasado - camino. La relación retorno - indecisión.
-
- B.II.1.a. Las aves: las aves y el movimiento.
- A.III.1.d. La oposición cielo ↔ aire: el movimiento, el cambio. La relación viento - pasado: la espiral.
- B.II.2.a.1.b.2. La relación turbación - tranquilidad y el espacio: exterioridad ↔ interioridad, altura ↔ baja-
ra.
- B.II.2.a.1.b.3. La sorpresa y la inmovilidad.
- B.II.2.a.1.b.4. El tedio y el círculo.
- A.I.1.b. La luz y el movimiento ascendente y descendente.
- B.II.2.a.1.b.6. La relación dolor - inmovilidad. La relación vida - camino - sufrimiento.
- A.I.2.b. El sonido agudo: el tiempo, el círculo y el movimiento.
- A.I.2.d. El sonido, el ascenso y la tierra: la oposición vuelo
tierra.
- B.II.2.b.1.b. La relación lectura - apariencia. El signo como

- apariciencia: la exterioridad. El nombre : su relación con la estabilidad.
- A. II. 2. a. La tierra y el movimiento: la inmovilidad y la permanencia. La oposición tierra \leftrightarrow vuelo. La tierra como seguridad e interioridad y su oposición a la navegación. La tierra en relación con la inferioridad y la bajura. La tierra como límite: el cubrimiento. La relación piedra - inmovilidad. La relación piedra - abismo.
- A. III. 1. c. La lluvia y la limitación.
- A. II. 1. a. La relación mar - movimiento. La relación mar - agitación y su oposición a mar - calma. La relación retorno al mar - muerte: la inmersión. La relación mar - pasado: la resaca y el recuerdo. La navegación como riesgo y el amarre como seguridad.
- B. II. 2. a. 2. c. 1. El futuro y la inmovilidad.
- B. II. 2. a. 2. a. 2. La mente: su relación con la duda, la informidad y la combustión. La mente y la indecisión. La voluntad. El encantamiento como inmovilidad.
- B. II. 2. a. 2. a. 6. La relación olvido - descenso. La relación recuerdo - resaca.
- B. II. 2. a. 1. a. 2. La relación olor - tierra - permanencia - dulzura y olor - mar - ascenso - amargura. La relación olor - inmovilidad.
- B. II. 2. a. 1. a. 3. La relación dureza - materia - precipitación y blandura - aire - vuelo.
- B. II. 2. a. 3. La decisión y la limitación.

EL TIEMPO

- B. II. 2. a. 2. c. El futuro: su relación con el sentimiento y la luz. El futuro y la inmovilidad. La oposición futuro \leftrightarrow pasado.
- B. II. 2. a. 2. c. 2. El presente: su relación con el pasado y el futuro.
-
- B. II. 2. a. 1. b. 4. El tedio y el tiempo.
- B. II. 2. a. 1. b. 5. a. El sentimiento en relación con el pasado: el recuerdo.
- B. II. 2. a. 1. b. 5. b. El sentimiento en relación con el futuro.
- B. II. 2. a. 1. b. 5. b. 2. La relación temor - tiempo.
- B. II. 2. a. 1. b. 6. La relación alegría - duración.
- B. II. 2. a. 1. b. 5. La relación sentimiento - tiempo. El presente y la tranquilidad. El futuro y el temor. El pasado y el remordimiento.

A.I.1.a.	La luz y el recuerdo.
A.I.1.b.	La luz como certidumbre y la oscuridad como duda. Sus connotaciones temporales.
A.I.1.e.2.	La connotación temporal del blanco y el negro.
A.I.1.e.3.	El gris: su relación con el pasado.
A.I.2.b.	El sonido agudo: el tiempo, el círculo y el movimiento. La relación silbido - tiempo.
A.I.2.f.	El grito y su connotación temporal.
A.II.2.b.	La oposición piedra \longleftrightarrow mar y sus connotaciones temporales.
A.II.1.a.	La relación mar - pasado: la resaca y el recuerdo.
A.II.1.b.	Las embarcaciones: la ilusión: la salvación: el futuro.
B.II.2.a.2.a.1.	El pensamiento como recuerdo y como ilusión: su connotación temporal.
B.II.2.a.2.a.3.	La certidumbre y la duda: sus connotaciones temporales.
B.II.2.a.2.a.6.	La memoria y el recuerdo.
B.II.2.a.1.a.1.	La relación dulce - pasado. La relación amargura - tiempo.
B.II.2.a.1.a.2.	La relación olor - presente.
B.II.2.a.1.a.3.	La connotación temporal de la oposición lisura aspereza.
B.II.2.a.2.b.3.a.	La relación forma - vida y su fugacidad.
B.II.2.a.2.b.3.b.	El círculo y su connotación temporal: la rueda. El contenido negativo del movimiento circular del tiempo: la inmovilidad, la invariabilidad y su oposición a vida.
B.II.2.a.2.b.3.d.	La espiral y su relación con el espacio, la meteorología, el movimiento, el tiempo y la inteligencia. La relación espiral - ascenso y el pasado.
B.II.2.a.2.b.4.a.	La lejanía: su relación con el pasado y el futuro.
B.II.2.a.2.b.5.b.	La división y su connotación dialéctico-temporal.
B.II.2.a.2.b.5.e.	La relación enredo - pasado.
B.II.2.a.2.b.5.f.	La abertura y su connotación temporal.
B.II.2.a.2.b.5.g.	La relación rotura - tiempo.
B.II.2.a.2.b.5.j.	La suspensión en relación con el tejido, la flora y el tiempo.
B.II.2.a.2.b.6.c.	La relación movimiento - pasado - calor. La relación inmovilidad - presente - frío.
B.II.2.a.2.b.6.d.	La detención y la permanencia: su relación con el pasado y el futuro.
B.II.2.a.2.b.6.e.	La relación temblor-pasado.
B.II.2.a.2.b.6.f.2.	El ascenso y el descenso en relación con el tiempo.
B.II.2.a.2.b.6.j.	La relación retorno - círculo - pasado - camino.
B.II.1.c.	El perro y el tiempo.

- A. III. 1. a. La niebla y el pasado.
 A. III. 1. b. La connotación temporal de la nube.
 A. III. 1. d. La relación viento - tiempo. La relación viento -
 pasado: la espiral.

LA VOLUNTAD

- B. II. 2. a. 3. La oposición voluntad \longleftrightarrow vida. La decisión y la
 autodeterminación. La indecisión. La deci-
 sión y la limitación. La rendición.
-
- B. II. 2. a. 2. b. 3. a. La relación forma - decisión.
 B. II. 2. a. 2. b. 4. d. El rincón: su connotación de rendición y su oposi-
 ción a salvación.
 B. II. 2. a. 2. b. 5. i. El asimiento como renuncia al vuelo y como acep-
 tación de los límites.
 B. II. 2. a. 2. b. 6. b. La relación fijeza - determinismo. La oposición fi-
 jeza \longleftrightarrow voluntad.
 B. II. 2. a. 2. b. 6. d. La detención y la no libertad.
 B. II. 2. a. 2. b. 6. e. La agitación como intento de liberación.
 B. II. 2. a. 2. b. 6. g. El salto como liberación.
 B. II. 2. a. 2. b. 6. h. El vuelo.
 B. II. 2. a. 2. b. 6. j. La relación retorno - indecisión.
 B. II. 1. b. Los peces y la no libertad.
 A. III. 1. d. El viento y el determinismo.
 B. II. 2. a. 1. b. 1. La resistencia y el cansancio. El abandono y el can-
 sancio.
 A. I. 1. e. 3. El gris: su relación con la vacilación.
 B. II. 2. a. 1. b. 5. b. 2. El no temor y la rendición. El futuro y el temor.
 A. I. 2. c. El silencio: el silencio y el abandono.
 B. II. 2. b. 1. d. La relación mutismo - abandono.
 B. II. 2. a. 2. a. 1. La mente y la indecisión. La voluntad. El encanta-
 miento. La contemplación y la indagación. La
 determinación.
 B. II. 2. a. 2. a. 5. La ignorancia como incapacidad de renovación. La
 aceptación.
 B. II. 2. a. 1. a. 2. La relación olor - tierra - permanencia - dulzura.

LA COMUNICACIÓN

- B. II. 2. b. 1. a. El lenguaje: natural y humano. El lenguaje humano
 como frustración en oposición al natural.
 B. II. 2. b. 1. b. El signo: la naturaleza como signo. La relación

lectura - apariencia. El signo como apariencia: la exterioridad. El gesto. El signo como combustión. El nombre: su relación con la estabilidad.

B.II.2.b.1.c.
B.II.2.b.1.d.

Las preguntas y las peticiones.
El mutismo: su relación con el silencio. La relación mutismo-abandono. La relación mutismo-multitud.

.

B.II.2.a.1.a.4.
B.II.2.a.2.b.3.a.
B.II.2.a.2.b.5.f.
A.III.1.d.
B.II.2.a.1.b.1.
B.II.2.a.1.b.6.
A.I.2.f.

La audición interior (introspección) y la exterior (contemplación y comunicación).
La relación forma - palabra.
La relación cerramiento - incomunicación.
La relación viento - sonido - palabra.
El lenguaje y el cansancio.
La relación sufrimiento - lenguaje.
La relación grito - liberación.

LA EXISTENCIA

C.a.
C.b.

La relación vida - sentimiento: la crueldad.
La relación vida - espacio. La relación vida - movimiento. La relación vida - limitación. La identificación muro - destino. El determinismo.

C.c.

La vida: funciones. Funciones transitivas e intransitivas. La impetuosidad de la manifestación vital; su carácter repentino. La rotura. La relación vida - violencia.

C.d.

La vida como débil y ágil y su oposición a voluntad. El carácter efímero de la vida. La oposición vida \longleftrightarrow voluntad. La vida en general y la vida individual.

C.e.

"Il male di vivere". La vida como una no vida. La neutralización del concepto vida.

C.e.1.

La sofocación.

C.e.2.

La consunción.

C.e.3.

La combustión. La ofrenda.

C.f.

El proceso nacimiento \longrightarrow muerte \longrightarrow nacimiento. La muerte como parte del proceso de la vida.

.

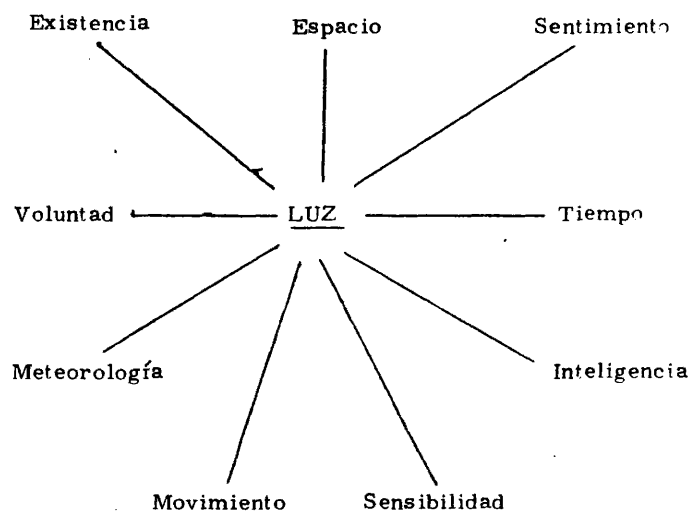
A.I.1.d.

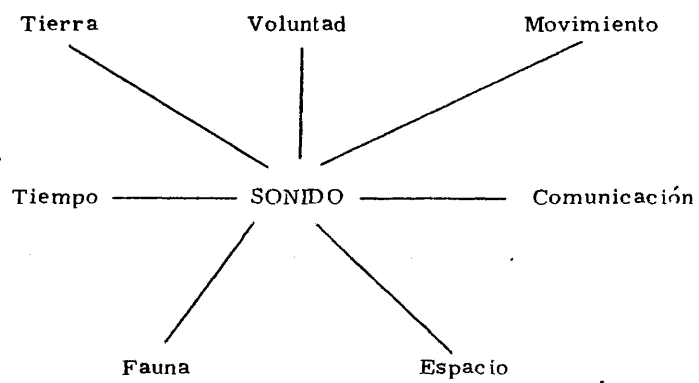
La relación luz - alba y oscuridad - ocaso. La vida y la muerte.

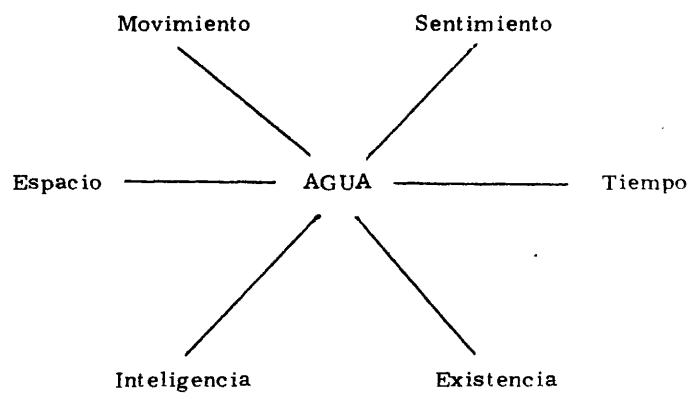
- A.I.1.e. El color y su relación con la vida.
 A.I.1.e.2. La oposición blanco \longleftrightarrow negro y su relación con la oposición alba \longleftrightarrow ocaso (vida \longleftrightarrow muerte).
- A.I.1.e.4. El verde y la renovación.
 A.I.1.e.5. El amarillo: la relación amarillo - muerte.
 A.I.2.e. El estallido y su relación con la vida.
 A.II.1.a. La relación retorno al mar - muerte: la inmersión, la disolución y la corrosión. El mar y los residuos.
- A.II.1.b. Las embarcaciones: la ilusión: la salvación: el futuro. La navegación como riesgo y el amarre como seguridad.
- A.II.2.a. La tierra y el movimiento: la inmovilidad y la permanencia. La oposición tierra \longleftrightarrow vuelo. La tierra como seguridad e interioridad y su oposición a la navegación. La tierra en relación con la inferioridad y la bajura. La tierra como límite: el cubrimiento. La tierra como inmutabilidad.
- A.II.2.b. La relación piedra - dolor. La relación piedra - inmovilidad. La relación piedra - abismo. La relación piedra - corrosión. La piedra como no renovación.
- A.II.2.c. El foso.
 A.II.2.d. La costa.
 A.II.2.e. El polvo.
- B.I.1.a. La relación vida - planta y planta - renovación.
 B.I.1.b. La floración. La relación floración - vida. El capullo. La relación floración - renacimiento y no floración - inmovilidad. La relación floración - felicidad.
- B.I.1.b.1. La identificación flor - vida.
 B.II.2.a.1.a.1. El sabor.
 B.II.2.a.1.a.3. La oposición lisura - aspereza: la erosión y la esencia.
- B.II.2.a.1.a.4. La audición. La relación audición - visión. La audición interior (introspección) y la exterior (contemplación y comunicación). La contemplación como indagación.
- B.II.2.a.2.a.2. La mente: su relación con la duda, la enfermedad y la combustión. La mente y la indecisión. La voluntad. El encantamiento. La contemplación y la indagación. La determinación.
- B.II.2.a.2.a.5. La ignorancia como incapacidad de renovación. La aceptación.
- B.II.2.a.2.a.6. La oposición memoria \longleftrightarrow vida y recuerdo \longleftrightarrow renovación. La relación olvido - renacimiento.

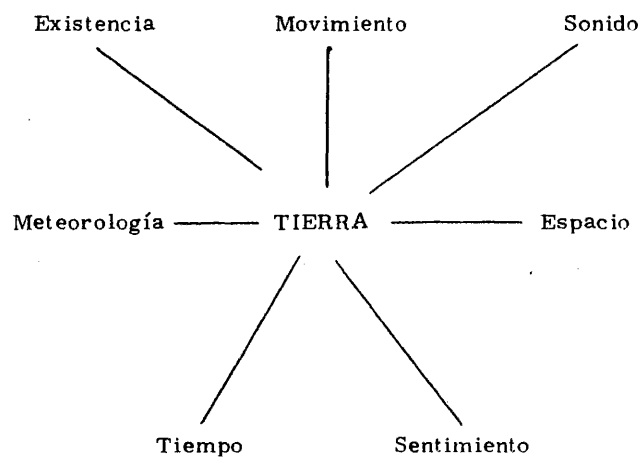
- B.II.2.a.2.b.1.a. La limitación. El muro. Los límites y el cerramiento. Los límites como prisión y como protección. Los límites y la oposición permanencia \longleftrightarrow movimiento. Los límites y la ilusión. La connotación temporal de los límites.
- B.II.2.a.2.b.1.b. El vacío. La identificación vacío - nada.
- B.II.2.a.2.b.2.a. La relación pequeñez - embarcación y grandeza - mar.
- B.II.2.a.2.b.3.a. La relación forma - vida y su fugacidad.
- B.II.2.a.2.b.3.b. El contenido negativo del movimiento circular del tiempo: la inmovilidad, la invariabilidad y su oposición a vida. La relación círculo - muerte.
- B.II.2.a.2.b.3.c. El valor negativo del torcimiento.
- B.II.2.a.2.b.3.d. La espiral.
- B.II.2.a.2.b.4.c. La inferioridad \longleftrightarrow superioridad.
- B.II.2.a.2.b.4.d. El rincón. Su connotación de rendición y su oposición a salvación. El aislamiento y la soledad. La soledad en relación con la multitud.
- B.II.2.a.2.b.5.a. La oposición atadura \longleftrightarrow desatadura: la cadena, la raíz, los lazos, la lima, la sierra.
- B.II.2.a.2.b.5.c. El henchimiento. Su contenido positivo y negativo.
- B.II.2.a.2.b.5.d. La relación hundimiento - muerte y emersión - vida.
- B.II.2.a.2.b.5.e. La relación desenredo - desarrollo.
- B.II.2.a.2.b.5.f. La oposición cerramiento \longleftrightarrow abertura.
- B.II.2.a.2.b.5.g. La relación rotura - tiempo.
- B.II.2.a.2.b.5.h. La relación pureza - juventud y pureza - alba.
- B.II.2.a.2.b.5.i. El asimiento. El asimiento como renuncia al vuelo y como aceptación de los límites.
- B.II.2.a.2.b.5.j. El apoyo y la suspensión. La relación no suspensión - caída - muerte.
- B.II.2.a.2.b.6.a. La oposición movimiento \longleftrightarrow inmovilidad y su neutralización: la vida como movimiento inmóvil.
- B.II.2.a.2.b.6.b. La fijeza en oposición al milagro. La relación fijeza - determinismo. La oposición fijeza \longleftrightarrow voluntad.
- B.II.2.a.2.b.6.e. La relación agitación - vida - interioridad - final negativo. La agitación como intento de liberación. La relación temblor - vida.
- B.II.2.a.2.b.6.f. El descenso y la pendiente. El descenso y la desaparición. La relación ascenso - luz - recuerdo - vida y descenso - oscuridad - olvido - muerte.
- B.II.2.a.2.b.6.i. El final del viaje: la playa y la marea.
- B.II.2.a.2.b.6.j. El retorno. La relación círculo - pasado - camino. La relación retorno - indecisión.
- B.II.2.a.2.c. El futuro.
- B.II.2.a.2.c.1. El futuro: su relación con el sentimiento y la luz.

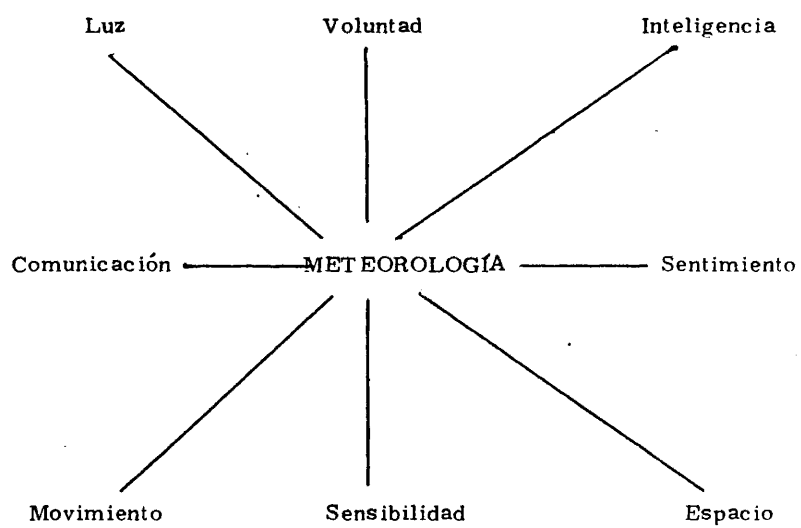
- | | |
|-----------------------|--|
| B. II. 2. a. 2. c. 2. | El presente en relación con el pasado y el futuro. |
| B. II. 2. a. 3. | La decisión y la limitación. |
| B. II. 2. b. 1. d. | La relación mutismo - abandono. |

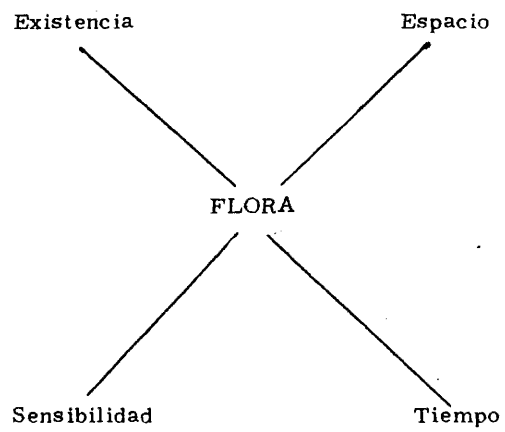
APÉNDICE 4 - RELACIONES ENTRE CAMPOS

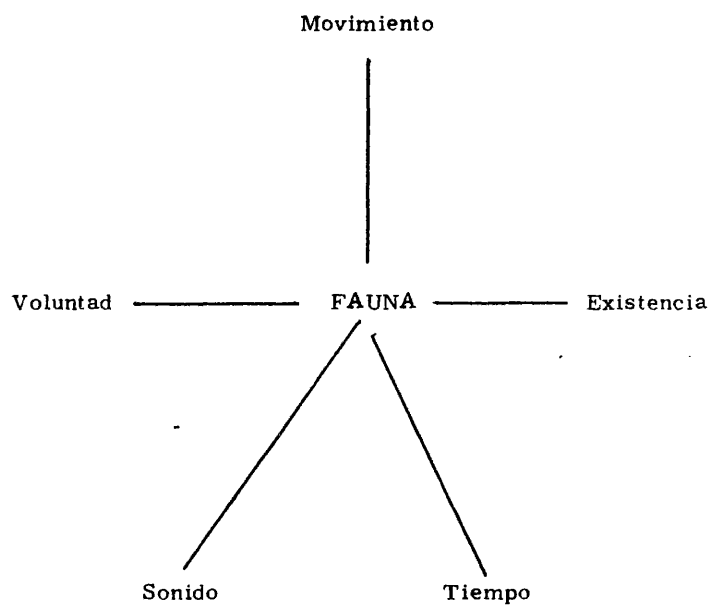


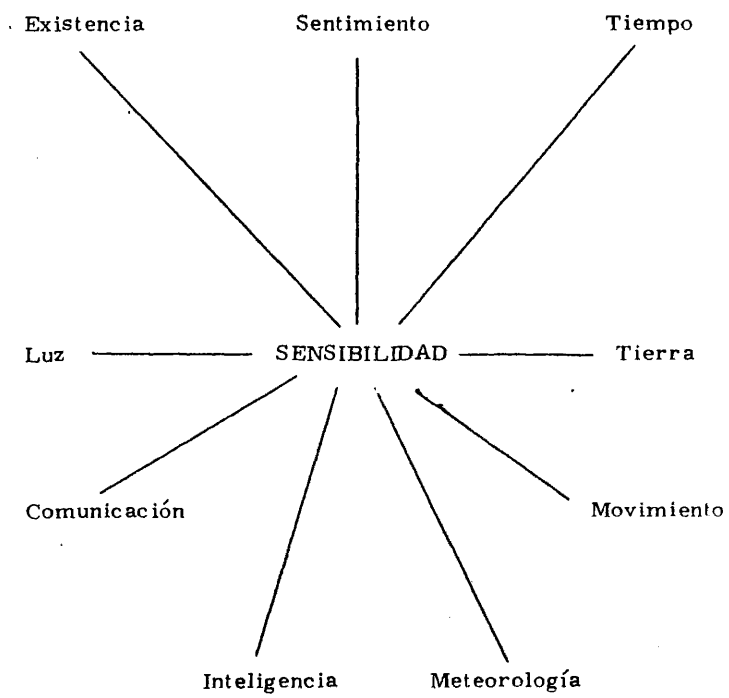


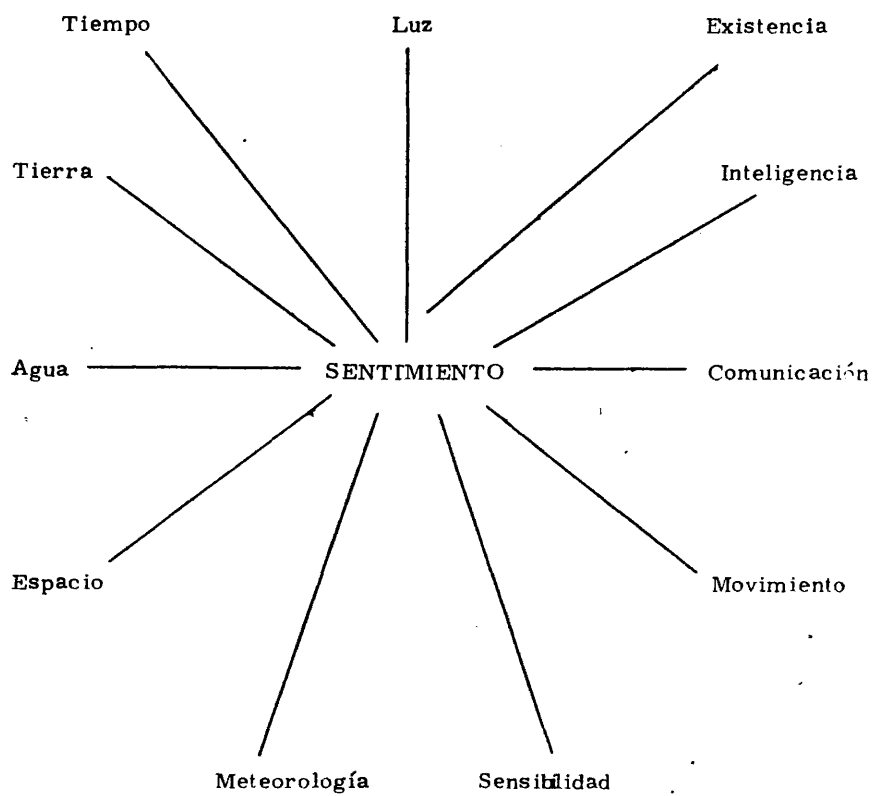


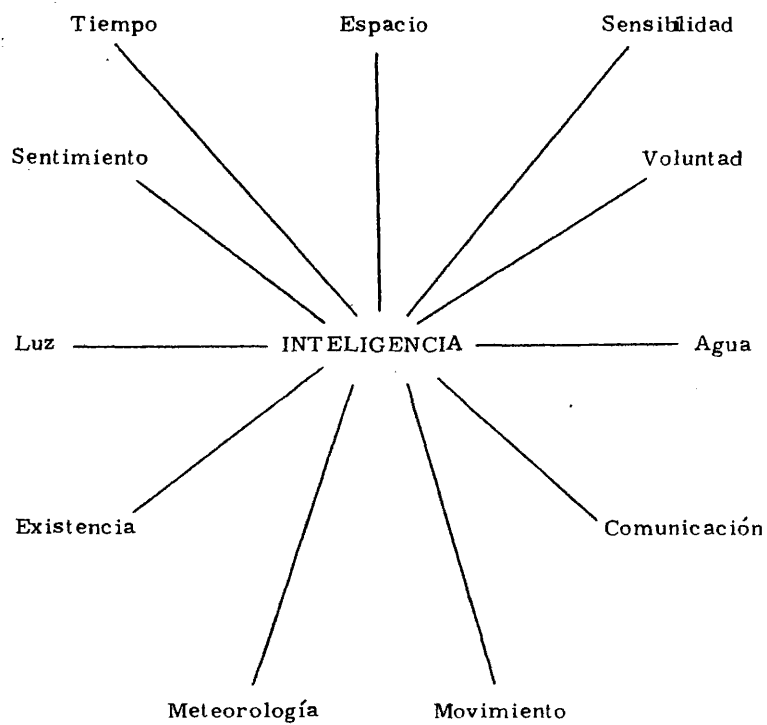


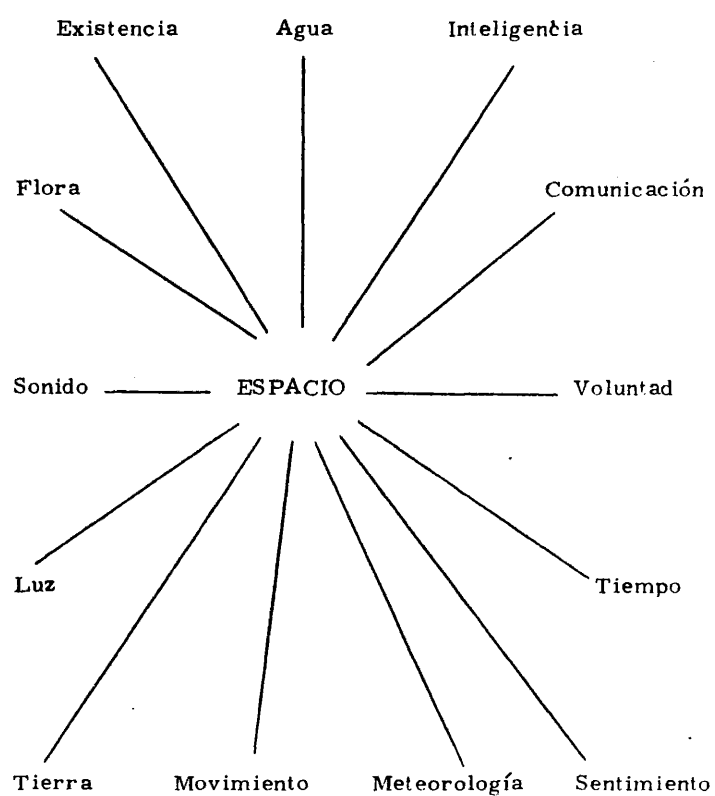


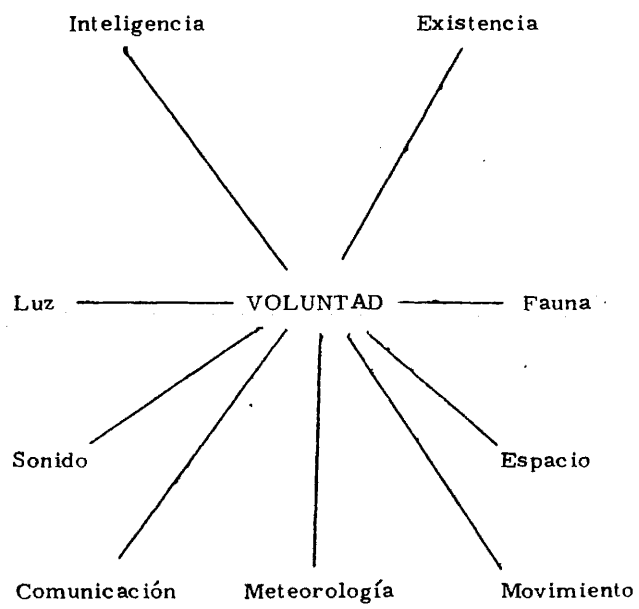


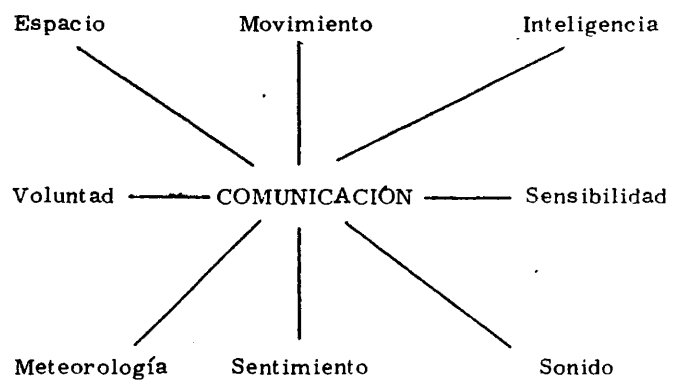












XLIII	Potessi almeno costringere
XLIV	Dissipa tu se lo vuoi
XLV	Fine dell'infanzia
XLVI	Scirocco
XLVII	Tramontana
XLVIII	Maestrale
XLIX	Vasca
L	Egloga
LI	Flussi
LII	Clivo
LIII	Arsenio
LIV	Crisalide
LV	Marezzo
LVI	Casa sul mare
LVII	I morti
LVIII	Delta
LIX	Incontro
LX	Riviere

